1° edición (bajo Creative Commons):

Julio 2005

Título:

Walter Benjamin y el lenguaje de la técnica

Autor:

Diego Gerzovich

Maquetación y diseño de cubierta:

Pablo Ravaschino

Edición:

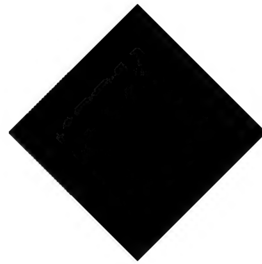
Ediciones loescrito

mail:

info@loescrito.com.ar

www.loescrito.com.ar

# Walter Benjamin y el lenguaje de la técnica



Ensayos de lectura de los textos sobre arte, fotografía y cine de Walter Benjamin.

Diego Gerzovich



## Indice

"La pregunta es: ¿está en nuestras manos decidir la forma y la estructura que deba adoptar la determinación técnica? Es esto lo que quienes la proclaman neutral pretenden hacernos creer -que la responsabilidad por lo que hagamos que la técnica nos dé como destino estaría en nosotros, y no en su propia dinamicidad. Esto es un engaño: encubre que nosotros mismos, y aún nuestra capacidad de conocer y de querer, somos el resultado de la propia eficacia de la técnica -el yo, como producto de una cierta ingeniería de la conciencia."

José Luis Brea, "Algunos apuntes sueltos sobre técnica y arte"

## Prólogo: sobre el concepto de *presentación.*

No ha dejado de ser sugerente la pregunta sobre los orígenes de los malentendidos que provoca la lectura de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". He aquí un ensayo de respuesta.

Walter Benjamin ha llamado la atención de lectores académicos y no tanto no sólo por el valor de sus escritos, sino también por los significados con los que ha sido rodeada su biografía. Susan Sontag, Hannah Arendt y Gershom Scholem, mediante dos pequeños y luminosos ensayos y un extenso libro biográfico, respectivamente, mostraron la vida de Benjamin, para usar la expresión de Sontag, "bajo el signo de Saturno". A partir de esos tres textos[*] la figura del crítico alemán comenzó a vincularse a imágenes como la del "incomprendido", "el fracaso como estética", "el jorobadito", "el hombre sin suerte", "el melancólico" o "el poco práctico para la vida". Estas imágenes, que sin duda ayudaron a conocer algunos aspectos de la vida de Benjamin como "último intelectual europeo del siglo XX", resultaron obstáculos importantes a la hora de comprender sus textos sobre la técnica. En efecto, lo que se espera de *el* "intelectual melancólico de izquierda" es que

[*] Susan Sontag: "Bajo el signo de Saturno" ; Hannah Arendt: "Walter Benjamin: 1892-1940" ; Gershom Scholem: *Walter Benjamin. Historia de una amistad.*

cuando escriba textos sobre los "avances de la técnica" haga explícita su condena del "mal" vinculado al "progreso técnico". Este tipo de prejuicio, tan acicateado por la ya demasiado remanida pero siempre vigente necesidad de *simplificar* las lecturas y las interpretaciones de autores complejos, ha provocado daños significativos en la lectura e interpretación de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Estos daños pueden resumirse de la siguiente manera: ha sido transformado en un texto canónico, pero equivocado y olvidable.

En un nivel menos periodístico y más académico de la cuestión, los conceptos de "industria cultural" de Adorno y Horkheimer por un lado y de "sociedad del espectáculo" de Guy Debord por el otro, con sus sonoros "aciertos" sobre el futuro de la sociedad de los medios de comunicación de masas, opacaron la timidez con que Benjamin pronosticó la irrefutable "alienación de las masas" en el capitalismo tardío. El efecto de este opacamiento fue similar al provocado por la "melancolización" de la vida de Benjamin.

Este ensayo pretende, en primer lugar, discutir y descubrir, mediante el análisis de los tres textos de Benjamin sobre el lenguaje de la técnica, las consecuencias de la "melancolización" en los problemas de interpretación de esos artículos. Esta discusión implica presentar de un modo más complejo que el que permiten las imágenes biográficas, unos textos efectivamente muy complejos.

Y en segundo lugar, si bien no está dentro de los objetivos de este libro contraponer y comparar las concepciones de Benjamin en cuanto a la técnica contra y con los conceptos de "industria cultural" y "sociedad del espectáculo", pretende sí que un adecuado trabajo sobre la obra de Benjamin puede sentar las bases de una discusión futura que permita enfrentar las enormes dificultades teóricas de una reflexión efectiva sobre la radicalizada tecnificación del capitalismo en el siglo XXI y su correlato en la producción, circulación y percepción de obras artísticas.

## Por qué este ensayo asume la forma de la *presentación* de textos.

La forma de la "presentación", nos enseña Deleuze en su libro sobre Sacher Masoch, pero también en los que escribió sobre Proust, Kafka o Foucault, responde a la necesidad de

mostrar sin reparos malentendidos y errores de lectura que se pueden verificar alrededor de autores y textos.
Para cumplir con este cometido, en nuestro caso es necesario inscribir “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en el marco del pensamiento del crítico alemán sobre lo que se dará en llamar (el mismo Benjamin lo hace en un texto temprano) “el lenguaje de la técnica”.
De esta manera, antes de esa “presentación” será necesario hacer otras dos “presentaciones” de textos menos conocidos del mismo autor. Es necesario considerar a “Pequeña historia de la fotografía” y al convólvulo Y “La fotografía” de *La obra de los pasajes* (junto con el célebre artículo sobre “La obra de arte...”) como elementos de una tríada, sueltos y montados entre sí a la vez. La lectura crítica de estos tres textos podrá suponer, al final, una comprensión rizomática (o convolvular) de lo que Benjamin entendía por “el lenguaje de la técnica”. Tal lectura deberá ser, pensando en desarrollos futuros, el “piso teórico” indispensable a partir del cual concebir una serie de herramientas para abrirse paso en la comprensión de la inscripción de las prácticas artísticas, en su relación con la sociedad del espectáculo y la industria cultural, en el capitalismo del siglo XXI.
Como resulta evidente, la forma de la “presentación” implica exponer el campo de batalla interpretativo. Cuando *presenta* al novelista Sacher Masoch, Deleuze muestra un Freud y un psicoanálisis impotentes para trabajar y comprender al masoquismo en particular y la perversión en general. La “presentación”de una perspectiva de lectura de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en español, supone también, en cuanto modo de exposición, mostrar interpretaciones del mismo texto *contra* las cuales se expone nuestra propia posición. Previsiblemente, en nuestro caso, dos lecturas argentinas. Héctor Schmucler y Horacio González presentaron sendas ponencias sobre el famoso texto de Benjamin en un importante homenaje al crítico alemán que se hizo en Buenos Aires en 1992 con motivo del centésimo aniversario de su nacimiento. Es “contra” esas dos lecturas bastante representativas de un modo de comprender al “Benjamin técnico” que circula por el mundo académico argentino, que se levanta nuestra “presentación”. No debe ser menospreciada ni parece casual en este caso, la confrontación generacional.
Para llevar adelante esa discusión, este trabajo se propone *presentar* los tres artículos de Benjamin sobre el lenguaje de la técnica en sus evidentes conexiones y en su necesariedad

uno con respecto al otro. Constituyen, los tres unidos, pues tienen que ser presentados así, un conjunto donde Benjamin pone en juego en primer lugar su concepción del lenguaje, la cita, la traducción, lo filológico y la interpretación; en segundo lugar su teoría del arte que va a contramano de la posición dominante y que fue, y todavía es, uno de los mayores pilares de una comprensión materialista de la obra artística y de los fenómenos denominados "superestructurales"; y en tercer lugar su muy complejo tratamiento de la temporalidad y la historia.

A pesar de su dimensión de conjunto, cada uno de los tres ensayos merece una atención particular pues constituyen en sí mismos e individualmente modos diferentes a través de los cuales Benjamin "probó" diferentes técnicas expresivas para trabajar los significados del lenguaje de la técnica en sus materializaciones fotográfica y cinematográfica lo cual patentiza su interés y su concepción de la indisolubilidad de lo técnico y lo artístico en el siglo XX. Su petición de principio es que, desde el nacimiento de la fotografía, ya no será más posible separar los ámbitos de lo artístico y lo técnico.

En este sentido, el lenguaje de la técnica se encuentra en Benjamin alejado no sólo de la concepción burguesa del arte, sino también de la lengua profesional de los técnicos, como de un modo análogo, alejadas están las sentencias judiciales del lenguaje de la justicia. La analogía entre el lenguaje de la técnica y el lenguaje de la justicia apunta a dar cuenta de la existencia de un mudo e incomprensible pero ensordecedor lenguaje de las cosas; tan mudo, incomprensible y ensordecedor como es en el capitalismo de principios del siglo XXI el lenguaje de la justicia.

Las cosas, los objetos, hablan entre sí palabras impronunciables por nosotros. Es necesario traducirlas. Y escucharlas.

Para hacer posible el ingreso de los hombres, aprendizaje mediante, a ese mundo de las cosas, para hacer uso de ellas, con toda su enorme potencia todavía desconocida por el temor y el conservadurismo de una clase que hace ya mucho tiempo ignora los matices, tonos y significados de ese lenguaje, una *teoría* materialista e histórica sobre la técnica no puede dejar de hacer oir su voz.

Tal cometido, la traducción de ese murmullo incomprendido, el lenguaje de la técnica, ha sido uno de los más consistentes esfuerzos que nos ha legado Walter Benjamin.

# A manera de introducción:

# Presentación de

# *La obra de los pasajes*

## Por qué presentar *La obra de los pasajes ( Das Passagen-Werk)*

*Das Passagen-Werk*, cuya primera edición en alemán constituye el volumen 5 de las *Gesammelte Schriften* de Suhrkamp Verlag editado en 1982 y cuya traducción por completo al inglés es reciente, es el fruto del trabajo de Benjamin mayormente en París entre 1927 y 1940 con una interrupción entre 1930 y 1934. La parte central del *Passagenwerk* está constituida por 35 convólvulos ordenados por letras y cada uno con su título respectivo: los primeros 26 con letras mayúsculas y 9 adicionales con minúsculas. El término alemán *Konvolut* en su acepción literal es *legajo, fajo, fascículo* y este sentido está relacionado con el conjunto de fichas manuscritas que constituían cada capítulo del libro (más adelante se hará una reflexión sobre el término en castellano al que corresponde traducir el alemán *Konvolut*: *convólvulo*). Aparte de esos 35 convólvulos, Benjamin dejó a su muerte algunos legajos sin ordenar alfabéticamente y sin título, lo cual hace suponer que planeaba otros convólvulos y le da a la obra su necesaria materialidad de inconclusión. Los convólvulos están constituidos por dos tipos de textos: *citas* escogidas por Benjamin de libros en francés o en alemán y *comentarios-interpretaciones* del autor sobre el tema tratado. *Das Passagen-Werk* está poblada en su totalidad por esas dos formas de la escritura que son a esta altura huellas fundamentales que ha dejado la obra de Benjamin.
Es estéril presentar el convólvulo Y "La fotografía", sin antes presentar una somera introducción a los aspectos fundamentales de la concepción benjaminiana que está en la base de la construcción de *La Obra de los Pasajes*. Los nueve puntos que siguen persiguen ese objetivo.

### 1. Perspectiva

Desde la perspectiva de nuestra "presentación", *Das Passagen-Werk* (y luego específicamente el convólvulo Y "La fotografía") debe ser incluida y comprendida en dos

niveles de la obra de Walter Benjamin. Por un lado, constituye la puesta en práctica del programa teórico sobre el lenguaje que el autor venía desarrollando ya desde 1916.
En segundo lugar, *La Obra de los Pasajes*, que todavía no ha sido traducida al español (excepto en algunos pocos fragmentos), resulta la culminación, y esto es paradójico en una obra inconclusa, del esfuerzo teórico que Benjamin hizo para construir una concepción del tiempo y de la historia que diera lugar a una nueva perspectiva al interior del materialismo histórico.

## 2. Cita e interpretación

Estos dos niveles, las concepciones benjaminanas del lenguaje y de la historia, comunican respectivamente con las dos formas que pueblan las páginas de *Das Passagen-Werk*, a saber: la *cita* y la *interpretación*.
*La cita es la forma* que condensa la realización de su teoría del lenguaje (debe recordarse que el proyecto de Benjamin era un libro hecho *enteramente* de citas).
La *interpretación* es la intervención del Benjamin-autor, en la concepción materialista que describe en una carta a Theodor Adorno de 1938 y que constituye casi un programa metodológico de *La obra de los Pasajes*: "La apariencia de facticidad cerrada que impregna la investigación filológica[*] y que hechiza al investigador desaparece en la medida en que el objeto es construido en la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra propia experiencia histórica. De este modo se constituye el objeto como mónada. En la mónada muta en vivo cuanto en estado textual yacía en mítica rigidez."

---

[*] Gadamer en el Epílogo de su libro sobre la serie de poemas *Cristal de aliento* de Paul Celan explicita con mucha precisión el significado tradicional de lo que Benjamin denomina en esta carta "investigación filológica": "Para el lector de Celan, no se ha cumplido todavía una de las tareas más urgentes. No necesita una valoración crítica que constate que uno ya no entiende, sino empezar allí donde puede avanzarse hacia la comprensión y decir luego cómo se entiende. En los buenos viejos tiempos esto se llamaba esto se llamaba lisa y llanamente 'interpretación filológica' (*Realinterpretation*). No deberíamos prescindir a la ligera de su derecho y posibilidad..." Lo que afirma aquí Gadamer sobre la tarea pendiente con la poesía de Celan, es lo mismo que Benjamin intentaba explicarle a Adorno en la carta citada con respecto a la poesía de Baudelaire, con el agregado de que Benjamin, desde hacía ya bastante tiempo, había superado ese concepto tradicional de "interpretación filológica" mediante la interpretación propia del materialismo histórico.

El concepto benjaminiano de *interpretación* ha sido analizado en parte en otro texto referido a cuestiones metodológicas. He aquí un somero resumen de esa reflexión.

Frente a un Adorno que lo acusa de ser un materialista vulgar es que Benjamin saca a relucir el antiguo texto sobre *Las afinidades electivas* de Goethe en el que distingue la actitud filológica, que pone en evidencia los contenidos fácticos, de la interpretación crítica que busca el contenido de verdad de una obra de arte. Pero la verdad de una obra sólo puede salir a la luz luego de una investigación filológica .
"La apariencia de facticidad cerrada que impregna la investigación filológica y que hechiza al investigador desaparece en la medida en que el objeto es construido en la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra propia experiencia histórica. De este modo se constituye el objeto como mónada. En la mónada muta en vivo cuanto en estado textual yacía en mítica rigidez. (...) (La lectura filológica) confiere al poema el peso específico que asume en la lectura genuina, algo que con Baudelaire no ha sido demasiado practicado hasta la fecha. Sólo cuando este peso es reconocido y accede a vigencia, puede ser afectada, por no decir sacudida, la obra por la interpretación."[*a] En primera instancia, Benjamin está afirmando algo bastante simple: para ejercer la crítica, primero hay que leer (filológicamente) la obra, "algo que con Baudelaire no ha sido demasiado practicado hasta la fecha". Benjamin no hace otra cosa aquí que poner de bulto el problema de la mayoría de los análisis marxistas de la cultura y de lo que ellos mismos dan en llamar **fenómenos superestructurales**. Esto es, dos modos diferenciados pero que forman parte del mismo problema de dejar de lado el análisis concreto de las obras de arte, produciendo explicaciones que, por un lado las muestran por completo determinadas por las relaciones de producción en una sociedad (marxismo determinista), y por otro, remiten a la mediación por el proceso global (dialéctica hegeliana). Son las dos formas que asumió en el marxismo del siglo XX su decisión de no analizar concretamente los fenómenos culturales y que, como escribió Raymond Williams en *Marxismo y literatura*, ha dejado la crítica cultural en manos de la burguesía, en manos de "aquellos que, en el mismo proceso en que la idealizaban, eliminaban sus necesarias conexiones con la sociedad y la historia y, en las áreas de la psicología, el arte y la creencia,

[*a] Theodor Adorno y Walter Benjamin: *Correspondencia 1928 –1940*, Editorial Trotta, Madrid, 1998, p.281

desarrollaban un poderoso sentimiento alternativo del propio proceso humano constitutivo. Por lo tanto, no resulta sorprendente que en el siglo XX este sentimiento alternativo haya llegado a cubrir y sofocar al marxismo, con alguna justificación debido a sus errores más obvios, pero sin tener que afrontar el verdadero desafío que se hallaba implícito, y muy claro, en el originario planteamiento marxista." [*b]

Pero qué importa leer las obras, cuando todo está determinado por las relaciones de producción o cuando todo debe remitirse a la mediación del proceso social global. Giorgio Agamben lo ha sintetizado de manera rigurosa e iluminadora: "Acaso entonces el "materialismo vulgar", que pone inmediatamente en relación la estructura y la superestructura, no sea vulgar en absoluto, porque dentro de tal inmediatez no puede siquiera proponerse razonablemente una relación causal; vulgar sería en cambio aquella interpretación que, en tanto concibe en el fondo la relación entre estructura y superestructura como una relación de causa y efecto, necesita de la "mediación" y del "proceso global" para darle una apariencia de sentido a dicha relación y salvar al mismo tiempo su propio pudor idealista."[*c]

En segunda instancia, y más complejo, no se trata sólo de una lectura apegada al texto: la lectura filológica es un paso clave, pero la interpretación teórica sólo será posible "cuando el objeto sea construido en la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra experiencia histórica".

Si bien el problema de la interpretación materialista en Benjamin, y en su discusión metodológica con Adorno, es de una enorme complejidad, consideramos que a los fines de esta presentación esta sinopsis es suficiente[*]. Habrá que pasar ahora al tema central de nuestra exposición: la citación.

## 3. La citación

---

[*b] Raymond Williams: *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1980, p.31

[*c] Giorgio Agamben: *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001, p.180

[*] He realizado una reflexión metodológica bastante extensa y que completa lo desarrollado aquí en el artículo todavía inédito "Adorno-Benjamin: un debate sobre la relación estructura-superestructura".

La lectura de *La Obra de los Pasaje*s remite a una economía general de la cita. Ella se puede encontrar en algunas de las llamadas "Tesis de filosofía de la historia" ("Geschichtsphilosophische Thesen" en el título con el que Adorno decidió publicarlas por primera vez en alemán) que resultó el último texto importante escrito por Benjamin. Algunos párrafos de las "Tesis" constituyen una introducción imprescindible al *Passagenwerk.*
Así, no es casual que ya la "tesis" 2 concluya al combinar cita y redención:

"El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita (Verabredung) secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. No se debe despachar esta exigencia a la ligera. Algo sabe de ello el materialismo histórico"

Aparece aquí un primer significado de cita. El encuentro entre el pasado y el presente. Y no hay una pizca de descuido en la elección de Benjamin al hablar del encuentro entre generaciones (Geschlegtern). Sabe que la suya es heredera directa del siglo XIX y esa conciencia lo obliga a una cita secreta con ese pasado que exige derechos sobre la fuerza mesiánica hallable en el presente, débil pero sólo aprehensible si se corre al encuentro de aquél. Ese trayecto obligado que debe hacer el materialismo histórico es *La obra de los Pasajes*. Pasadizo secreto al siglo XIX que sólo puede estar construido enteramente con citas. Cita con el pasado y cita de ese pasado que habla a través de textos citables.

Textos sin voz que necesitan un cronista. Es en la tercera "tesis", que conviene transcribir por completo, donde textos escritos e instantes perdidos para la historia se dan cita en el día final:

"El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable (zitierbar) en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation a l'ordre du jour*, pero precisamente del día final."

---

La "tesis" 3 es un prolegómeno de insustituible lectura para comprender el proyecto del *Passagenwerk.*

*Das Passagen-Werk,* libro-utopía-obra inconclusa por antonomasia-destructivo-redencional, en el que Benjamin, filólogo del siglo XIX primero, materialista histórico después, hace citables y cita a la "orden del día final" cada uno de los momentos del pasado. Cada instante está hecho de citas de textos

textos ensamblados

montaje

poemas de citas.

Tal es la figura de cada uno de los convólvulos de *La Obra de los Pasajes* que, como decía Paul Celan de sus propios poemas: había que leerlos y releerlos una y otra vez.... la comprensión vendría por sí sola.

Verdad interna de los convólvulos que está en el montaje (sobre este aspecto se trabajará en el inicio de la Presentación del convólvulo Y), en la costura que hila cita tras cita, y tras y entre ellas la interpretación benjaminiana, la que hace saltar el continuum de ese tiempo bordado de grandes y pequeños acontecimientos, el salto materialista. Y ésta última es la verdad atrás de la cual estaba Benjamin, la de las generaciones de sus ancestros del siglo XIX europeo cuya cifra está en París y sus Pasajes-galerías comerciales pletóricos de auráticas mercancías. A la idea de que "La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente", corresponde *la forma de la cita*. La cita, en este sentido, es un relámpago que debe ser aprehendido: "Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro".

Sólo la inmersión filológica en textos-tesoros del siglo XIX, copiados a mano como un Bartleby ilustrado en la Biblioteca Nacional de París, con la descontextualización como estandarte, tal es el trabajo flotante de la citación que lleva adelante Benjamin para captar la verdadera imagen del pasado. Hacer citable el pasado es descontextualizarlo en cada uno de sus momentos sin distinguir, en principio, entre grandes y pequeños, como si estuviéramos en el día final y nada de lo que ha sucedido en el pasado sea dado por perdido. *La Obra de los Pasajes* es, en este sentido de la tercera "tesis", un campo minado de instantes perdidos

que al ser citados, -podría decirse que son citados a declarar su existencia-, al dar testimonio de su acontecimiento, son rescatados, destruidos y salvados, todo en el mismo gesto, por la humanidad redimida. *Passagenwerk* sólo concluible el día del Juicio Final en el que cada uno de los momentos de la Historia se den cita, sean citados, a dar su testimonio, instantes enormes, instantes insignificantes, como si fueran citas textuales escondidas en los márgenes de libros perdidos.
*La obra de los pasajes* es una mónada, inevitablemente inconclusa (no debe olvidarse en este sentido que todas las novelas de Kafka quedaron inconclusas), es decir en estado de espera, del día del Juicio Final.

Esta teología materialista benjaminiana tiene su desarrollo más importante en dos textos de crítica literaria centrales en la obra del autor. Uno dedicado a Franz Kafka y el otro a Karl Kraus, el crítico vienés de principios del siglo XX.
Es en el artículo dedicado a éste último donde se encuentran de modo más patente teología y citación:

"Con razón se han confrontado , en la figura de Kraus, al 'destructor del mundo liberado de la historia' con el 'eterno salvador del mundo', que entre sí intercambian miradas amables.
'Al suicidarse de propia mano su época, él era la mano armada', afirmó Brecht. Poco cabe decir que agregue algo a esa afirmación y por cierto no cabe aceptar la palabra amistosa de Adolf Loos: 'Kraus –explicaba- se encuentra en los umbrales de una nueva época.' ¡Ay, ciertamente no! Más bien se encuentra en el umbral del juicio universal."

Confluyen en el *Kraus* de Benjamin un mundo destruido ya liberado de la historia con la salvación de ese mundo, su redención. Pues el día del Juicio Final, el día de la destrucción "intercambia miradas amables" con la salvación de ese mundo, con su redención. Es a la luz de este "Kraus" como se comprende mejor la "tesis" 3 en la que también se unen destrucción y salvación a través de la citación del pasado en cada uno de sus momentos. Es entonces revelador que, para Benjamin, en Kraus se unan cita y redención.

"En el círculo lingüístico del nombrar, y sólo en él, se configura la básica experiencia polémica de Kraus: la cita. Citar una palabra quiere decir convocarla con su nombre. Así es que el grado supremo de las realizaciones de Kraus se agotan en hacer de un periódico una mención citable. Pone la frase periodística en

otro espacio de modo que, repentinamente, la frase misma se interiorice. En el cuerpo escrito del periódico, la frase no está protegida de los embates de la voz hablada, que se acerca ante sus vacilaciones para arrancarla de la oscuridad en que está hundida. Es milagroso que no se aproxime sancionatoriamente sino para redimir...”

Es milagroso, dice Benjamin, que Kraus, el polemista más inclaudicable, el que hoy marca camino contra la fraseología del periodismo, se acerque a una frase periodística no para sancionarla sino para redimirla a través de la cita, que también es condena:

“En la cita redentora y sancionatoria, el lenguaje se manifiesta como la madre de la justicia. El lenguaje llama a la palabra por su nombre; la extrae violentamente del contexto; y al hacerlo la eleva nuevamente a su origen.”

La cita redime y sanciona, el que cita, el que saca  la frase de su contexto periodístico y la devuelve a su origen, sólo estará a sus anchas el día del juicio universal, momento en el que destrucción y creación se dan cita, se encuentran, redimen el lenguaje y a la humanidad misma:

“Ante el lenguaje, ambos dominios se separan –el del origen como el de la destrucción. Y a la inversa: sólo donde se compenetran –en la cita- logra su perfección. En él se refleja el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, separadas de su relación idílica con el sentido, se convierten en lemas del Libro de la Creación.”

Quien cita así, Kraus, pero Benjamin también, fundamentalmente Benjamin, cita tras cita en *Das Passagen-Werk,* lo hace “no para conservar un texto, sino para purificarlo, para arrancarlo de su contexto y destruirlo; lo único que puede hacer con esperanzas; lo único que perdura más allá de cierto lapso –puesto que se la arranca de su lugar temporal propio.” Benjamin lee en Kraus el lenguaje redencional de la cita. Redención en el sentido de purificación y destrucción a la vez, redención en el sentido de esperanza de los desesperados. Frente a una lengua alemana cuyo destino ha sido el empobrecimiento, la frase hecha, el efectismo, su asesinato por parte del periodismo, sólo resta arrancar al lenguaje de las manos de los asesinos. Kraus lo hace a través de la cita, y en ese gesto violento, polémico, une purificación y destrucción con la secreta esperanza de despertar con

una lengua renovada lejos de su lugar temporal propio, lejos de su contexto en el que se han enseñoreado los periodistas que “escriben porque no tienen nada que decir, y tienen algo que decir porque escriben”
Esta secreta esperanza, esta lucha denodada de Kraus, se magnifica en Benjamin que sin remilgos y desde 1928 hasta su muerte, con las interrupciones obligadas por viajes y ausencias de París donde desarrolló su trabajo, construyó su Libro de citas, su *Obra de los pasajes*, su apuesta máxima al lenguaje de los ángeles que como el del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee vuelve el rostro hacia el pasado y “ve ruina sobre ruina” que él (el ángel, el propio Benjamin) “querría recomponer”, su apuesta máxima a renovar el materialismo histórico con una concepción del tiempo no lineal, a contrapelo de la concepción historicista de la historia.
*Das Passagen-Werk*, monumental esfuerzo citatorio es la tentativa de Benjamin de reconstituir lo despedazado, la Europa despedazada del siglo XIX que ya a fines de la década de 1920 es “ruina sobre ruina” y se dirige de un salto (¿qué dimensión darle?) hacia Auschwitz (que Benjamin no conoció pero previó).

## 4. Fragmentos para una teoría del lenguaje

No fue la primera vez que Benjamin trabajó la relación entre lenguaje y origen. En un manuscrito datado en 1916 sólo publicado póstumamente y titulado “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, Benjamin comienza a dedicarse al desarrollo, que es innegablemente fragmentario, de una teoría del lenguaje. Este texto, probablemente, haya sido el más específico (junto con “La tarea del traductor”), pero esa reflexión, como se ha visto ya en el punto anterior fue continua hasta el final de su vida. Como se verá más adelante, no sólo la especificidad de este trabajo lo hacen significativo para la lingüística, sino que el año en que fue escrito, y esto sólo probablemente constituya una casualidad, es de los más importantes para los estudios sobre el lenguaje que se desarrollaron en Occidente durante el siglo XX.
Comenzaré por una síntesis: el texto de Benjamin constituye una crítica a lo que el autor denomina “una concepción burguesa del lenguaje”, esto es, su instrumentalización. Allí,

Benjamin desarrolla una concepción del lenguaje en contrapartida a aquélla, sostenida en la relación entre lo decible y lo indecible, o más precisamente lo pronunciable y lo impronunciable. Entre la mudez de la naturaleza y la palabra humana. Entre la entidad lingüística de las cosas como lenguaje y el nombrar como potencia divina donada al hombre.

Se trata a fin de cuentas, de una crítica a la *teoría del signo*:

"Por medio de la palabra el hombre está ligado al lenguaje de las cosas. Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra está sólo coincidentalmente relacionada con la cosa; que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento. El lenguaje no ofrece jamás *meros* signos."

El apoyo a esta crítica estará dado por una especie de teología del lenguaje que describe el proceso de decadencia de la "divina palabra creadora" hacia el lenguaje adánico que es su traducción primera, y luego como parodia en "la palabra como comunicante exterior", como signo sin vínculo alguno, a no ser la convención, con lo nombrado. Desde aquí surge un concepto y *una forma* que será central en la teoría benjaminiana del lenguaje: la traducción. En el pasaje de la palabra de Dios, de la palabra creativa, al lenguaje de los hombres, se encuentra la traducción:

"La traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres no sólo es la traducción de lo mudo a lo vocal; es la traducción de lo innombrable al nombre."

La traducción perfecta y objetiva tiene su única garantía en Dios, ya que es Dios el que ha nombrado a cada cosa pero "sólo la expresión identificadora de la palabra hacedora", lo cual lega al hombre la tarea de nombrar las cosas. Es así como el hombre "recoge el lenguaje mudo e innombrado de las cosas y lo traduce al nombre vocal" (como recuerda Agamben en *El lenguaje y la muerte*: "En hebreo, como en toda lengua semítica, se escribían sólo las consonantes y el nombre de Dios se transcribía por eso con el tetragrama IHVH (iod, hé, waw, hé). No conocemos las vocales que entraban en la pronunciación del nombre, porque, por lo menos en los últimos siglos de su existencia nacional, estaba rigurosamente prohibido a los israelitas pronunciar el nombre de Dios").

Esta relación entre lo pronunciable (el pasaje a lo vocal) y lo no pronunciable ("la entidad espiritual última"), lleva al concepto de revelación que como se ha visto está tan presente también en el texto sobre Kraus:

"De este modo, lo más lingüísticamente existente, la expresión más perdurable, la más cargada y definitivamente lingüística, en suma, lo más pronunciable constituye lo puramente espiritual. Eso es precisamente lo que indica el concepto de revelación, cuando asume la intangibilidad de la palabra, como condición única y suficiente de la caracterización de la divinidad de la entidad espiritual manifiesta en ella. El más elevado dominio espiritual de la religión, en el sentido de la revelación, es por añadidura también el único que no sabe de impronunciabilidad ya que es abordado por el nombre y se pronuncia como revelación."

Es la revelación de la traducción perfecta, lo que lleva de lo impronunciable a lo pronunciable: el nombre.

Lo que en el artículo sobre Kraus era purificación y destrucción de un texto o de una frase a través de la citación redencional y el vínculo de la cita con la perdurabilidad, en el texto de 1916 es la intangibilidad de la palabra de la que da cuenta la revelación por el nombre. El nombre, en el que se dan cita lo pronunciable y lo impronunciable, es la expresión más perdurable. Es en este sentido como cita y nombre se unen bajo la idea de revelación. En la cita como en el nombre, entonces, tienen lugar, unidos, lo decible y lo indecible. Son las formas que el hombre ha encontrado para traducir la palabra creativa.

Lo que en el texto sobre el lenguaje se lleva a su expresión más condensada en el nombre, en el "Kraus" corresponde a la frase descontextualizada.

Nombrar es traducir.

Citar es, también, traducir, al arrancar una frase de su contexto original, y esa traducción cradora y destructora a la vez, es "lo único que puede perdurar más allá de cierto lapso", "es la expresión más perdurable".

Esta línea de reflexión de Benjamin sobre el lenguaje, que también está presente en la tercera de las "Tesis de filosofía de la historia" en la que cita y revelación se encuentran en el día del juicio universal, es la que permite afirmar que traducir es revelar y que la revelación completa es decir la traducción perfecta y extendida a todas las cosas, es una mirada redencional del pasado. En la obra tardía de Benjamin, cuyos símbolos más salientes son los trabajos sobre Baudelaire, el cine y el concepto de historia, donde se hace

patente su esfuerzo por renovar la concepción materialista de la historia, esa mirada redencional hacia el pasado tiene su más cabal presentación en *La obra de los pasajes*.
Para ese Benjamin para quien, como para ese Kafka que fue tan relevante para él, el mundo de sus ancestros fue tan trascendente, revela ese mundo, lo traduce, esto es, lo redime, en la cita. Lo hizo de un modo monumental en *Das Passagen-Werk*: una traducción del mundo de sus ancestros más cercanos: el siglo XIX europeo.

## 5. Una crítica de la "teoría del signo"

Se ha llegado al punto de concluir que *la cita es una forma* clave para comprender la teoría benjaminiana del lenguaje y ésta, a su vez, es fundamental para enmarcar el trabajo citatorio que llevará a Benjamin a revolucionar la concepción del tiempo y de la historia propia del materialismo histórico. Revolución que, debe decirse, no ha tenido aún su Palacio de Invierno.
Se pudo acceder a esa conclusión al analizar en conjunto los textos sobre Karl Kraus y sobre la teoría del lenguaje. Pero no se puede dejar de lado la materialización que también en esos dos textos, de modo bien diferente pero en un hallazgo sorprendente, constituye un escalón más en la crítica benjaminiana a la concepción burguesa-instrumental del lenguaje: se trata del bufón de nuestro tiempo que en la obra krausiana está plenamente identificado en la figura del periodista.
En el texto de 1916, Benjamin dispara con ironía estremecedora, ya que ese año es el mismo en que se publica por primera vez, tres años después de la muerte de Saussure, la primera edición del *Cours de linguistique générale*, contra la noción de "signo" que todavía hoy sigue siendo central en las teorías del lenguaje lo que da muestras claras de la luminosidad que emana para los lingüistas, de ese Curso compilado y editado póstumamente, ante la negativa a la publicación de sus reflexiones que Saussure venía arrastrando hacía más de 20 años. El pequeño texto de Benjamin que a la sazón tampoco fuera publicado en vida del autor, es hasta hoy prácticamente desconocido y absolutamente irrelevante para la lingüística del siglo pasado. Sin embargo, recién a partir de ahora, con la

publicación en inglés de *La obra de los pasajes*, y la perdurabilidad que ese libro tendrá, se podrá comenzar a evaluar con mayor precisión la importancia de aquel pequeño texto. Por lo pronto, la esperanza es que resulte un faro potente y referencial entre quienes se propongan trabajar desde una concepción del lenguaje en oposición y un modo de superación de la estela que ha dejado el famoso *Cours* de Saussure, esto es contra la concepción dominante del lenguaje en el campo lingüístico. En este sentido, el trabajo recién ahora puede comenzar. Retomar a aquel Benjamin de hace noventa años puede ser un primer paso:

"Una vez mancillada la pureza del nombre por parte del hombre; sólo faltaba que se consumara la retirada de la mirada sobre las cosas, en cuyo seno ingresan sus lenguajes en el del hombre, para robarle a éste último la base común de su ya sacudido lenguaje espiritual. Los *signos* no tienen más remedio que confundirse cuando las cosas se embrollan. Para someter al lenguaje librado a la charlatanería, la consecuencia prácticamente ineludible es el sometimiento de las cosas a la bufonería. El proyecto de construcción de la Torre de Babel y la consiguiente confusión de lenguas, derivó del abandono de las cosas, implícito en el mencionado sometimiento."

No estará de más contrastar esta crítica de Benjamin a la teoría del signo, crítica que fue la piedra de toque del enfoque de la teoría benjaminiana del lenguaje sobre el espacio no vacío entre lo mudo y lo dicho, entre lo impronunciable y lo pronunciable, entre lo no decible y lo decible, entre el lenguaje de las cosas y el nombre[*]; contrastar esta concepción con algunos apuntes del propio Ferdinand de Saussure, que ayudan a resumir su teoría, en la época en la que él tampoco podía todavía ser escuchado por sus contemporáneos:

"La ley enteramente final del lenguaje es, por lo que nos atrevemos a decir, que nunca hay nada que pueda residir en *un* término, por consecuencia directa de que los símbolos lingüísticos carezcan de relación con lo que deben designar, así que *a* es impotente para designar nada sin el socorro de *b* , a éste le pasa lo mismo sin el auxilio de *a*, o que ninguno de los dos vale más que por su recíproca diferencia, o que ninguno vale, ni aun por una parte cualquiera de sí (supongo 'la raíz', etc) de otro modo que por este mismo plexo de diferencias eternamente negativas."

---

[*] Debe mencionarse aquí el trabajo del traductor al italiano de la obra de Benjamin, el filósofo Giorgio Agamben que de la mano del lingüista francés Emile Benveniste y, sin lugar a dudas, aunque no citando

Benjamin, a sus 24 años cuando escribió "Sobre el lenguaje...", no podía conocer estas reflexiones que no sólo retiran la mirada sobre las cosas en la teoría del lenguaje sino también le quitan todo valor absoluto al nombre, en forma de pago al valor de la diferencia entre los elementos, ellos siempre negativos, y al valor de la convención que los une a las cosas.

Karl Kraus también parece dialogar contra ellas cuando escribe:

"El mundo está sordo por el sonido. Yo estoy convencido de que los acontecimientos ni siquiera acontecen, sino que los clichés trabajan autónomamente. O que si los acontecimientos acontecen sin intimidación por parte de los clichés, un día dejarán de acontecer, el día que los clichés se rompan. El lenguaje ha podrido a la cosa. El tiempo tiene hedor de frase."

Es en parte a través de Kraus como Benjamin la emprende también él contra la fraseología dominante, resultado ésta de haber dejado de lado la cosa a través de la instrumentalización del lenguaje y el convencionalismo certero de los signos y su sistema de diferencias ya despreocupado definitivamente del espíritu y su relación con el nombre. Cuando Kraus dice: "En esa ambigüedad de una vida en proceso de cambio y una forma de vida inducida, vive y crece el mal en el mundo", Benjamin continúa el sendero: "Con un golpe corta Kraus con esas palabras el nudo en que se enlazaban técnica y fraseología. Por cierto que a esa ruptura sigue otro lazo: para él, el periodismo es enteramente la expresión de la función alterada del lenguaje en el mundo del alto capitalismo."

Sin entrar aquí a considerar la enorme riqueza y complejidad de este diálogo Kraus/Benjamin, valga decir por ahora que constituye la materialización de la profunda relación que existe entre el triunfo en la lingüística de la teoría saussuriana del signo y la victoria en la totalidad de las lenguas de la alteración de la función del lenguaje en el capitalismo por parte de la bufonería propia de la fraseología periodística.

Ya en 1916, el joven Benjamin daba cuenta de que otro camino debía ser emprendido en los estudios sobre el lenguaje; y si bien tal conciencia está presente en "Sobre el lenguaje...", debe sumarse el *Passagenwerk* a la columna de las obras benjaminianas en

---

todavía el texto de 1916 ni el dedicado a Kraus, ni los que se mencionarán más adelante en este ensayo, de la mano también de la obra de Benjamin, viene trabajando precisamente en esta línea de reflexión.

oposición a la catarata bibliográfica sin fronteras que surgió a partir del *Curso de lingüística general*.

Sólo ahora, entonces, puede volverse sobre la cuestión de la traducción para continuar y, fundamentalmente, dotar de una creciente materialidad a la teoría benjaminiana del lenguaje.
Pues la debilidad, podría decirse su aislacionismo, que tiene el texto de 1916 está íntimamente relacionada con su fortaleza. El concepto de revelación y el término mismo, representan por un lado un aspecto revolucionario en la conformación de una teoría del lenguaje y por otro la vinculación evidente, que a la luz de los años transcurridos hasta hoy aparenta ser equívoca, de esa teoría con aspectos teológicos y de filosofía de la religión, debilidad que no le permite a ese texto dialogar hoy con comodidad con las líneas fuertes de las reflexiones sobre el lenguaje que se han hecho en el siglo XX. Sin embargo, cuando el concepto de revelación se vincula con el de traducción, las cosas pueden verse de otro modo. Se vislumbra allí la posibilidad de una concepción materialista del lenguaje.
Es en un texto posterior y mucho más conocido entre los lectores de Benjamin (Paul de Man y Jacques Derrida, entre los autores más conocidos, han escrito artículos sobre él ), "La tarea del traductor" (1923) que constituyó el prólogo a su traducción al alemán de los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, en el que es desarrollada esta relación que resulta de fundamental importancia para comprender la apuesta lingüística e histórico-materialista que constituyó el proyecto de *La obra de los pasajes*.

## 6. La tarea del traductor

Sólo en apariencia la tarea del traductor es poner en relación dos idiomas: el de la obra original y el de la traducción. Es en la concepción tradicional de lo que significa traducir en la que se ponen en juego sólo dos elementos. Benjamin introduce un tercero: el lenguaje puro, el que los hombres han olvidado,

"que ya no significa ni expresa, sino que, como palabra creadora e inexpresiva, es lo que se piensa en todos los idiomas, llega al fin, como mensaje de todo sentido y de toda intención, a un estrato en el que está destinado a extinguirse."

De esta manera, el traductor debe desligarse de las nociones tradicionales de fidelidad y libertad y direccionar su trabajo hacia la búsqueda del punto de unión de todos los idiomas, el pensamiento común entre todos ellos y la lengua olvidada, pre-babélica, la lengua que crea y no expresa nada. Palabra creadora e inexpresiva como lugar intermedio donde deben anudarse original y traducción. Lugar tercero de donde proviene todo sentido y toda intención, pero lugar también en el que ese mensaje se extinguirá irremediablemente. Así, en la concepción benjaminiana de traducción no se trata de buscar, sin mediaciones, la literalidad o la significación. Se trata, en cambio, de "rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al hacer la adaptación". Esto es: sacudir con violencia la propia lengua con la extranjera (del mismo modo como, recuérdese la carta a Adorno citada más atrás "puede ser afectada, por no decir sacudida, la obra por la interpretación").

El lugar del lenguaje puro se encuentra entre lo transmisible y lo no transmisible que tienen todas las lenguas. Ese espacio (no vacío), ese núcleo duro de toda lengua es, por un lado, la fuente de simbolización, lo simbolizante, y por otro lo que deberá ser simbolizado en el devenir de esa lengua: "... convertir lo simbolizante en simbolizado, para reconvertir el lenguaje puro en movimiento lingüístico, es la riqueza única e inmensa de la traducción." (esta pequeña cita muestra el pasaje y el diálogo entre "El lenguaje en general..." y "La tarea del traductor" –textos que no por casualidad la edición de Sur de los *Ensayos escogidos* de Benjamin traducidos por Murena ubica uno junto al otro, aunque en el orden inverso, pues allí el trabajo sobre la traducción precede al del lenguaje y en la realidad éste fue anterior a aquél- que materializa, saca por un instante del olvido en el que se hospeda, la lengua pura en el trabajo de la traducción).

Sólo de esta manera, enlazando la tarea del traductor con la vocación y la conciencia de un lenguaje superior que une el modo de pensar de todos los idiomas, es posible reconocer el vínculo, que ahora está a la luz, entre traducción y revelación.

Para Benjamin, las lenguas viven en un estado de permanente incompletud y están en relación de dependencia relativa con las otras lenguas. Es por eso que viven una continua

transformación a la espera de una lengua distinta. Esta transformación continua de los idiomas llevará, utópicamente (pues nunca se llega a ella) a la lengua pura, a la armonía de todos esos modos de significar. La traducción tiene una misión fundamental en este proceso, porque si las lenguas

"se desarrollan así hasta el fin mesiánico de sus historias, la traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba sin cesar repetida del sagrado desarrollo de los idiomas, es decir de la distancia que media entre su misterio y su revelación, y se ve hasta qué punto esa distancia se halla presente en el conocimiento."

La traducción/revelación, así, no es otra cosa que "la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera". La lengua de la verdad, el auténtico lenguaje, que es la búsqueda común del poeta, el filósofo y el traductor, por tres caminos diferentes.

Si en el texto sobre el lenguaje de 1916, Benjamin enfocaba su mirada en el intersticio entre lo pronunciable y lo impronunciable de la palabra, en "La tarea del traductor", en el que ya da cuenta del devenir de los idiomas post-babélicos en obras literarias y en el aporte que la traducción (y la crítica también) hace a su sobrevivencia histórica –elementos que muestran claramente el carácter histórico del texto más tardío-, el secreto a revelar está entre lo que se deja traducir y lo que hay en una obra de intraducible.

Otra vez aquí, en un texto donde la lengua alcanza su estatuto material en la poesía y en las obras literarias, y las obras tienen su devenir histórico en las traducciones, el espacio no vacío entre lo mudo (en otro registro, lo olvidado) y el hecho mismo de la palabra poética, es el lugar a partir del cual Benjamin instaura su comprensión y su reflexión sobre el lenguaje. Pero esa comprensión teórica que conecta traducción y revelación, y a la que ahora hemos podido sumarle su materialización en las obras literarias, hallará su forma privilegiada de producción, como ya se ha visto, en la cita.

Desde este punto de vista, se puede comprender mejor el trabajo de citación del pasado que Benjamin hace de modo monumental y al mismo tiempo fragmentario en *La Obra de los Pasajes*. La cita es la búsqueda del lenguaje de la verdad. Hacer hablar en otro contexto, en el que dialogan con otras citas, a fragmentos y obras que habían sido enmudecidas, olvidadas.

Para completar de algún modo la comprensión de la puesta en práctica en *Das Passagen-Werk* de su teoría del lenguaje es necesario ahora reconstruir, aunque sea somera y parcialmente, la fundamental función del olvido desde la perspectiva benjaminiana. Pues la relación primordial entre los hombres y la lengua original es precisamente la del olvido.

## 7. Cita y olvido

No es casual que ya en el inicio de "La tarea del traductor" aparezca de modo nítido el problema del olvido con una función muy precisa que conecta directamente con la Tesis 3 y con los predicados de su teoría del lenguaje:

"Así podría hablarse de una vida o de un instante inolvidables, aún cuando toda la humanidad los hubiese olvidado. Si, por ejemplo, su carácter exigiera que no pasase al olvido, dicho predicado no representaría un error, sino sólo una exigencia a la que los hombres no responden, y quizás también la indicación de una esfera capaz de responder a esa exigencia: la del pensamiento divino."

Lo olvidado es lo que ha dejado de ser nombrado. Pero desde la perspectiva de Benjamin al indicarnos su relación con la esfera del pensamiento divino, lo olvidado es algo más y está vinculado con lo innombrable, con lo impronunciable del lenguaje de las cosas, con las expresiones intraducibles. Que haya vidas o instantes olvidados, nos recuerda la existencia del "lugar" donde ellos descansan a la espera del día final: el pensamiento divino. Claro que esta indicación comunica con la "Tesis" 3 y su "pasado citable en cada uno de sus momentos", sólo que ahora sabemos dónde aguardaban esos momentos, "cada uno de los instantes vividos" para ser citados a la orden del día.

Sin olvido no hay revelación y tampoco hay cita.

Lo olvidado, lo perdido, es la condición de posibilidad de su redención por la cita, por la traducción, por la revelación.

Una vez más, la verdad deberá ser buscada en el interlineado del olvido y el recuerdo, cuya imagen es el relámpago:

"La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad"

Tal es el comienzo de la quinta "Tesis de filosofía de la historia". Y es al olvido a quien debe pagarse tributo del relampagueo de la verdad. La verdad relampaguea como un soplo de pensamiento divino. No como verdaderamente ha sido, sino en su relumbrar (Tesis 6). Tal como relumbran las frases citadas por Kraus, cuando él las saca de su contexto para redimirlas. La cita, entonces, es la forma del relumbramiento de lo pasado. Pues la verdad es un relumbrar que rechaza los relatos que intentan reconstruir lo sucedido "como verdaderamente ha sido". Los instantes olvidados relumbran, lo impronunciable de las cosas relumbra, las expresiones intraducibles relumbran, el lenguaje puro relumbra. Relumbran en la cita (Kraus), en la memoria involuntaria (Proust), en un cruce de miradas en la gran ciudad (Baudelaire).
Y lo que hay de impronunciable en las palabras relumbra en la poesía.

Hacia 1934, Benjamin escribió un artículo en el que expuso su reflexión sobre la obra de Franz Kafka. Allí, y no es azaroso que haya sido en uno de sus textos donde el judaísmo y lo teológico son trabajados con mayor extensión y detalle y para el cual requirió más de una vez los comentarios de Gershom Scholem a través de quien le fuera encargado el artículo, desarrolla de un modo muy pertinente para nuestro interés la cuestión del olvido.

"Y olvido es el recipiente de donde surge el inagotable mundo intermedio de las historias de Kafka."

La concisión y la precisión de esta frase deben ser recorridas minuciosamente. En primer término, el olvido como recipiente, como un lugar donde se guardan las cosas olvidadas. Y de allí surge un "mundo intermedio" (el mismo del que hablan Deleuze y Guattari para referirse al origen de las historias de Kafka) inagotable pues sólo se agotará el día final. Mundo intermedio entre lo divino y lo humano, entre la memoria infalible de lo olvidado y el olvido que se acumula generación tras generación y alimenta el recipiente, entre la lengua de la verdad y el alemán de los checos que rodea a Kafka.
Siempre la mirada entre las líneas "pues todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas, cualquiera que sea su categoría. Pero las Escrituras sagradas lo

hacen en medida muy superior. La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción." Así culmina Benjamin "La tarea del traductor", tarea que tiene sus analogías con la crítica literaria, además de que, como se dijo, suman juntas para la sobrevivencia histórica de una obra. Es que para Benjamin toda poesía, y la de Kafka está entre las de más alta categoría, surge de mundos intermedios, surge del choque de lo humano y lo inhumano, de lo nombrable y lo innombrable y de lo pronunciable y lo impronunciable.

"Lo olvidado no es nunca algo exclusivamente individual... cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente"

Esta montaña pesadillesca de cosas olvidadas es la que ve el ángel de la novena "Tesis de filosofía de la historia", ruina sobre ruina. El ángel de la historia que quiere despertar a los muertos y reconstruir lo despedazado, lo importante y lo insignificante, como para Kafka fue "tan trascendental el mundo de sus ancestros como el de los hechos importantes". Espíritus que se aglomeran "nuevos se suman a los viejos" y *cada uno con su nombre*, en la plenitud del mundo, en la que Franz Rozensweig, el teólogo/filósofo judío que comenzó junto con Martin Buber la traducción al alemán de la Biblia y que sólo este último pudo concluir muchos años después de la muerte de Rozensweig, se une con Kafka.
Y el mundo de los ancestros conduce en Kafka hasta los animales que son "recipientes de olvido". "... se comprende que Kafka no se cansara jamás de acechar a lo olvidado en los animales", acecho que Benjamin pondrá en práctica a través de la cita.
En la cita anida lo olvidado y en la citación relampaguea el pasado "en el instante de su cognoscibilidad".
En Kafka lo deforme "es la forma adoptada por las cosas en el olvido". El las rescata así, en su forma deformada en Odradek, en Gregor Samsa, o en los relatos de animales en su límite con lo humano (recordar las caricaturas de Grandville que tanto le gustaban a Benjamin).
En Benjamin, a su vez, *la cita es la forma* (la cita es para él una forma literaria, como la traducción también es una forma) que adoptan las cosas olvidadas del pasado.
Y no deja de ser significativo que Benjamin hablara y definiera su *Das Passagen-Werk* en términos de una fantasmagoría de la mercancía en el siglo XIX, como si ellas vivieran en

un sueño, pues el sueño está íntimamente relacionado con el olvido. Desde este punto de vista, el sueño es un desván de cosas olvidadas y no hay figura más adecuada al recuerdo del sueño que la del relámpago. La cita, así, es la forma literaria del relámpago.
Llegará el día en que el "jorobadito", quintaesencia de lo deforme en Kafka y el apodo con el que Hannah Arendt denominará a la mala suerte que acompañó toda la vida a Benjamin en su artículo homenaje de su libro *Hombres en tiempos sombríos*, y su vida deformada desaparecerá y entonces tomará forma lo olvidado en su relumbrar.

"La canción folklórica 'El jorobadito' tiene la misma imagen simbólica. Este hombrecillo es el habitante de la vida deformada que desaparecerá cuando llegue el Mesías. De éste, un gran rabino dijo que no cambiará al mundo por la fuerza, sino que sólo hará falta arreglar algunos detalles."

## 8. Cita y copia

*Bartleby el escribiente* es la historia de un copista. Su función en la oficina del abogado/narrador de la novela corta de Melville consiste en copiar documentos legales. Y en verificar la exactitud inexcusable de la copia con respecto al original palabra por palabra. El de la verificación es un trabajo para caracteres resignados pues es una tarea "muy aburrida, fatigosa y adormecedora" ( *"very dull, wearisome, lethargic affair"*) , impensable para poetas o personalidades temperamentales para quienes "debe resultar completamente insoportable" ( *"some sanguine temperaments, it would be altogether intolerable"*). Un trabajo nimio, desde la perspectiva del abogado quien contrata a Bartleby para dejar de hacerlo él mismo alguna veces en que "yo mismo he consentido en ayudar a comparar algún documento breve" ( *"it had been my habit to assist in comparing some brief document myself"*).
Bartleby es sorprendentemente incansable para la tarea de la copia, pero la primera vez que el abogado le solicita revisar un documento responde con su ya famosa "preferiría no hacerlo" *("I would prefer not to")*. Y sigue copiando. Días después una segunda indicación para sumarse a sus colegas y revisar el propio trabajo de Bartleby. Segunda negativa. Y Bartleby sigue, luego, copiando incansablemente. Hay una tercera tentativa del abogado de

ordenarle a Bartleby la necesidad de cumplir con el procedimiento habitual de la revisión y una nueva negativa. El cuarto episodio corresponde a la orden de realizar un trámite afuera de la oficina, y luego otro más al pedirle el abogado que llame a un compañero de trabajo que está en la habitación de al lado. "Preferiría no hacerlo". Bartleby se niega a todo menos a seguir copiando.

Finalmente, luego de un episodio invasivo, algo violento y no exento de ironía en el espacio ocupado por Bartleby y en el que, paradójicamente el abogado y los otros dos empleados dan cuenta de que su lenguaje ha sido tomado por el verbo "preferir", es decir, se han visto invadidos por Bartleby en su habla, éste se niega a seguir copiando y cuando su jefe le pregunta sobre los motivos de tal decisión, responde indiferente: "¿No ***ve*** usted el motivo?" ( *"Do you not **see** the reason for yourself*").Vale la pena citar todo el párrafo siguiente donde Melville se ocupa de hablar de los ojos y la visión de Bartleby desde la perspectiva de su jefe:

"I *looked steadfastly at him, and perceived that his eyes looked dull and glazed. Instantly it occured to me that his unexampled diligence in copying by his dim window for the first few weeks of his stay with me might have temporarily impaired his vision" ("Lo miré fijamente, y me di cuenta de que sus ojos eran inexpresivos y vidriosos. Se me ocurrió que su inigualada diligencia al copiar a la luz tenue de su ventana durante las primeras semanas de su estancia conmigo podría haberle dañado temporalmente la vista")*

Las ocurrencias desopilantes del abogado, su permanente confusión y desconcierto respecto de Bartleby, que lo llevan a diagnósticos inevitablemente equivocados, tienen aquí una de sus expresiones más potentes. La ocurrencia del abogado es que la increíble capacidad de copiar de Bartleby lo ha llevado al daño físico y transitorio de la vista, lo que lo hace responsable a él mismo de la lesión de su escribiente, por lo tanto "se conmueve". Los sucesos posteriores descartan completamente por descabellada esta hipótesis del abogado. Es que Bartleby ha "visto" algo que el abogado no ve. Contrariamente a lo que se le ocurre al abogado, el que tiene la vista impedida para "ver" es él y no Bartleby. Se trata de que copiar textos incansablemente permite "ver" a la palabra liberada de todo contacto con el sentido. El copista ha visto el motivo por el cual dejará definitivamente de copiar, y como consecuencia también dejará de hacer cualquier otra cosa, incluso vivir. Tomada esa decisión irrevocable, la inacción de Bartleby se hace total, y el relato se precipita hacia la

muerte en prisión (a la que se lo envía acusado del delito de vagancia) del copista. Su última misión, antes de morir en paz ( *"He's asleep... with kings and counselors...")* frente a una pared blanca del patio de la cárcel, había sido la de copiar. Y la anteúltima, según cuenta el abogado al final de la nouvelle, había sido la de subalterno en la Oficina de Cartas Muertas de Washington, el sector del Correo en el que se queman las cartas que vuelven allí por la muerte del destinatario, "con sus mensajes de vida, estas cartas van directas a la muerte" ( *"On errands of life, these letters speed to death").* Y antes de morir, copiar. Antes del juicio final, copiar.

Jeanne Marie Gagnebin, en un interesante artículo sobre la teoría del lenguaje en Benjamin, concluye dando cuenta de las perspectivas redentoras que Benjamin ve en la "crisis de la tradición":

"... de este desmoronamiento de la identidad del lenguaje, de la historia y del sujeto podría fluir el aliento de una palabra enteramente liberada; un aliento que atraviesa a todos los lenguajes y pulveriza la pesadez del sentido, esa silenciosa culminación de toda palabra humana que Hölderlin, en su "locura" había escuchado y que sería su traductibilidad integral"

La figura de la locura de Hölderlin no puede menos que evocar a Bartleby, que de manera mucho más precisa en Melville "ve" (no escucha), es decir la palabra liberada se le ha "revelado", por el único camino posible de revelación/salvación/destrucción/redención: la copia, y mucho más acá: la cita.

A la luz de Melville se comprende mejor la siguiente cita de *Calle de dirección única*, uno de los dos textos "autobiográficos" que Benjamin publicó en vida. Es necesario citar extensamente este párrafo para dar cuenta de su importancia, a todas luces "metodológica":

"La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de

lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo de su ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China."

Para Benjamin, este párrafo no es una metáfora. Es la prehistoria de su método. Es el alma escondida de su manera de trabajar los lenguajes. Sólo copiando se penetra en sus secretos.

Cuando a Bartleby que en su anteúltimo empleo había tocado con sus manos el anillo que enviaba "esperanza para los que murieron sin esperanza" (*"Hope for those who died unhoping"*) y lo había echado al fuego, había quemado las esperanzas, luego copia incansablemente hasta que "ve" el secreto ("¿no *ve* usted el motivo?") y ya sólo resta dejarse morir.

La materialidad de la cita benjaminiana es la copia. Copian los chinos, copia Bartleby. Pero siempre en Benjamin hay algo más. Benjamin no copia libros o documentos completos como dicta la costumbre china o el escribiente de Melville. Benjamin cita: descontextualiza, destruye, revela, salva. Redime lo olvidado.
Desde este lugar al que hemos llegado, el mapa de conceptos se modifica de un modo inquietante. Desde allí, la copia es lo filológico. Y la cita es la interpretación. Transitar esta diferencia constituye el camino de la crítica. Este es el secreto metodológico que Benjamin lega al materialismo histórico para el análisis del lenguaje de los fenómenos superestructurales.
*La Obra de los Pasajes* es la realización de este programa.

## 9. El lenguaje de la técnica

En el comienzo del manuscrito de 1916 *Über Sprache Ueberhaupt und über die Sprache des Menschen*, Benjamin da cuenta de algunas expresiones "de la vida espiritual" que pueden concebirse, cada una de ellas, "como una especie de lenguaje". Al enumerarlas menciona sin más al lenguaje de la música y de la plástica, obvias expresiones de la vida espiritual. Y luego, diferenciándolos de los dos anteriores pues hace una aclaración sobre su significado y alcance, fija su interés en dos lenguajes que, a primera vista, parecen estar desapegados de cualquier contacto con lo espiritual:

"...un lenguaje de la justicia, que nada tiene que ver, inmediatamente, con esos en que se formulan sentencias de derecho en alemán o inglés; un lenguaje de la técnica que no es la lengua profesional de los técnicos."

Sobre el lenguaje de la justicia, Benjamin se ha ocupado intermitentemente, en los mencionados ensayos sobre Kafka y Kraus, en las "Tesis de filosofía de la historia" y otros, sin haber llegado a conformar un "corpus" que permita evidenciar un trabajo consistente, y que hoy sería invalorable, sobre las diferencias entre derecho y justicia.

En cambio, sobre el lenguaje de la técnica sí se puede afirmar que Benjamin llegó a desarrollar un estudio casi exhaustivo de ese lenguaje hasta encontrarlo en su punto de unión con la quintaesencia del "lenguaje espiritual": el lenguaje de la obra de arte. Y ese estudio, precisamente, tuvo como consecuencia dinamitar la "pureza" y la "completa espiritualidad" del arte. Los tres trabajos de Benjamin sobre el lenguaje de la técnica, a saber, el convólvulo Y sobre "La fotografía" de *La Obra de los Pasajes*, "Pequeña historia de la fotografía" y "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", tienen como centro el punto de unión entre arte y técnica.

Fundamentalmente en el convólvulo Y de *La Obra de los Pasajes*, Benjamin "dejó hablar" a la técnica. Lo hizo, claro, a través de la cita, de la traducción del lenguaje de la técnica que se encontró con el arte para transformarlo definitivamente. El convólvuloY, con toda la dificultad que implica su lectura, es el esfuerzo que Benjamin hizo para acceder al espacio intermedio entre la mudez de "las cosas de la técnica" y el nombre humano de esas cosas.

Entre los 35 convólvulos, sólo el Y cuyo subtítulo es "La fotografía" está directamente relacionado con los temas que en 1931 va a delinear en "Pequeña historia de la fotografía" publicado en *Die Literarische Welt* y en 1936 aparecerán desarrollados en su famoso "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" publicado en una traducción al francés de Pierre Klossowski en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Podría mencionarse también, casi como una prehistoria del convólvulo Y, al convólvulo Q cuyo subtítulo es "Panorama".

Ahora ya estamos en condiciones de presentar el convólvulo Y sobre "La fotografía" de *La obra de los pasajes*. De los tres, sin dudas, fue en el que Benjamin comenzó a trabajar en primer lugar. También puede afirmarse, por el origen de algunas citas, libros o revistas de 1936, que fue el último que su autor concluyó, si tal verbo usarse en relación con un convólvulo. Su carácter netamente fragmentario permitió que Benjamin trabajara en este texto casi 10 años. En ese período, escribió los artículos sobre la fotografía y el cine.

# Presentación del convólvulo Y "La fotografía" de *La obra de los pasajes*

## Por qué presentar el convólvulo Y "La fotografía" de *La obra de los pasajes*

El término en español más cercano en grafía a la palabra en alemán *Konvolut: legajo, fajo* (en inglés el adjetivo es *convoluted*: *enredado* ) es *convólvulo*. Ésta proviene de la latina *convolvulus* que es el nombre genérico dado a la planta **enredadera**. Este sentido, el de la palabra latina, se asemeja miméticamente a la forma que Benjamin quiso darle a cada uno de los capítulos de su "*opus magnum*". De modo que el término *convólvulo* es, en español, la más adecuada traducción, unión exacta de sonido y sentido, del nombre alemán *Konvolut*.

Cada convólvulo es una enredadera de citas e interpretaciones montada de modo tal que al final, como ya se ha dicho, relampaguee la verdad sobre el objeto estudiado (que en el convólvulo Y es la fotografía). El término que Benjamin usaba no era el de *trama* (más propio de la enredadera) sino el de *montaje*. Montaje de citas (y el trabajo del montaje debe ser, decía, toda la intervención autoral).

Einsenstein, el famoso director y teórico de cine ruso escribió en 1939[*] un artículo sobre el concepto de montaje en el cine que bien puede ayudar a comprender el montaje benjaminiano de citas en un texto y su metodología en general.

"Antes como ahora, es a partir de elementos estáticos, de datos imaginarios y de su yuxtaposición, como nace una emoción surgida dinámicamente, una imagen surgida dinámicamente."

No otra cosa perseguía Benjamin con su método. Resulta difícil ponderar la cercanía conmovedora entre el trabajo de Benjamin en *La obra de los pasajes* y la brillante y dialéctica conceptualización que Eisenstein hace de su tarea como director cinematográfico.

[*] Sergei Eisenstein: "Montaje 1938".

Vale la pena citar un párrafo del análisis que el ruso hace del procedimiento de montaje literario que observa en Maupassant, para acercarse aun más al programa metodológico de Benjamin:

"*Las representaciones aisladas se combinan para formar una imagen.* Y este resultado ha sido obtenido por un riguroso proceso de montaje.
El ejemplo citado es un verdadero modelo de montaje refinado en el que la sonoridad de las doce campanadas se inscribe en toda una serie de planos: 'un reloj lejano', 'otro más próximo', 'un último muy distante'. Es un repique de reloj tomado a distancias diversas, como fotografiado a escalas diferentes y repetido en una serie de encuadres: en plano lejano, en plano más próximo y en plano muy distante. Por añadidura, las campanadas de los relojes o, más bien, sus disonancias, no han sido elegidas como un detalle del París nocturno. A través de este descompás, lo que se convierte en una obsesión es la imagen afectiva 'medianoche, hora del Destino' y no el simple aviso de 'hora cero'.
Si solamente hubiera querido informarnos de que era medianoche, Maupassant no habría recurrido a esta escritura rebuscada. Y, paralelamente, sin el procedimiento de montaje que ha elegido, jamás habría obtenido un efecto emocional tan intenso con la máxima economía de medios."

No por casualidad para glosar el convólvulo sobre fotografía de *La obra de los pasajes* hemos elegido profundizar en la descripción de un cinesta de su trabajo como montador y en las semejanzas que esa tarea tiene con otros procedimientos de montaje por ejemplo en la literatura. A Benjamin no le eran ajenas estas reflexiones y la importancia que tenían para su método de trabajo era enorme: Einsenstein, Pudovkin, Arnheim, fueron fuentes inexcusables de su reflexión sobre la técnica cinematográfica y le mostraron un camino congruente y compartido con la construcción de sus textos más relevantes. Con insistencia, podrá comprenderse que el cine mudo, en particular el ruso, es para Benjamin la quintaesencia, la cumbre, el máximo logro alcanzado en la línea de la ruptura antiaurática, en la línea de la ruptura con las formas canonizadas del arte burgués y su compañera inseparable la crítica romántico-idealista, iniciada hacia 1840 con el nacimiento del daguerrotipo y la creciente importancia de la técnica en los dominios antes anquilosados por el aura de lo artístico.
Eisenstein, por otra parte, es un canal secreto de contacto del montaje benjaminiano con el rizoma deleuziano. Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (el libro que constituye la segunda parte del *Anti Edipo*) rescatan una foto de la película de Eisenstein *La huelga* "que despliega un espacio agujereado del que surge todo un pueblo inquietante, cada uno

saliendo de su agujero como en un campo minado por todas partes". También el pintor Paul Klee admirado por Deleuze y de quien Benjamin guardó hasta el final su cuadro *Angelus Novus* sobre el que está inspirada la novena de las "Tesis de filosofía de la historia", vincula secretamente a estos dos autores. Y por supuesto Kafka. Y Proust. Pero Deleuze no trabajó a Benjamin.

Para nosotros el interés reside en la cercanía de dos términos fundamentales para cada uno de ellos: *rizoma* y *convólvulo*. En el artículo introductorio de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari enumeran algunos caracteres generales del rizoma que pueden reconocerse en los convólvulos benjaminianos de *La obra de los pasajes*.

"Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden... En un rizoma... cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas...

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras..."

Asi podría seguir la manada de citas en las que los acercamientos entre *rizoma* y *convólvulo* resulten más y más sorprendentes: el libro que hace rizoma con el mundo, el rizoma como mapa, los acentramientos, el rizoma, en síntesis de conmovedora semejanza con el convólvulo como "proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa". La cercanía entre Deleuze y Benjamin todavía no ha sido estudiada. No será aquí. Pero vaya programa de trabajo para el futuro. Y podría iniciarse con la mímesis entre *rizoma* y *convólvulo*.

El término *montaje* es usual en el lenguaje técnico y su primera acepción refiere a la acción de montar aparatos o máquinas. La idea de convólvulo incluye dos sentidos primordiales y tramados: enredadera y jerarquización de materiales como técnica de escritura. Como modo de "desaparición" del autor. Nada más coherente con el programa benjaminiano: la técnica de montaje tras de la cual desaparece el autor. El lenguaje técnico que describe la técnica

del lenguaje que tritura el aura del autor. Enredadera sin fin contra la fijeza del árbol. Fluidez versus fijeza. Citas versus autor.
Foucault, que aparenta no haber trabajado a Benjamin, también merece ser citado en este punto:

"En el discurso que hoy debo pronunciar... hubiera preferido poder deslizarme subrepticiamente... Me hubiera gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas, quedándose, un momento, interrumpida."

No se pretende en este caso acercar el programa benjaminiano desarrollado en *Das Passagenwerk* con la crítica del sujeto de Foucault. Se trata aquí de dar cuenta de la tangencialidad de los dos autores en cuanto a la crítica de la centralidad del autor.
Y así comenzar a recorrer la enredadera "Y".
En ese orden sin fin ni orden de la enredadera, Benjamin puso números, una jerarquización, asimilando el convólvulo a uno de esos juguetes de encastres infinitesimales cuyos elementos individuales llevan una marca que permite el armado. En el caso del convólvulo sobre la fotografía, las marcas llevan, todas, una "Y". Y luego, como cada uno de los convólvulos, un orden sucesivo de números, comas, letras.

## El convólvulo Y "La fotografía"*: sobre el esplendor de lo fotográfico

---

* En el caso de este texto, se ha considerado más adecuado hacer una glosa al mismo tiempo que una "presentación", en el sentido más literal de este término. En efecto, este Konvolut del cual aquí se presenta una traducción propia al español, no ha sido todavía "leído" en nuestro idioma. Su fragmentariedad y la consecuente complejidad interpretativa ameritan una glosa.
Como se ha dicho, hasta el momento de la conclusión de este libro, no está aún disponible una traducción al español de este convólvulo. Por lo tanto, hemos tenido que encarar esa tarea junto con Valeria Levín, usando la versión original en alemán y francés de Surkhamp y la versión en inglés de Belknap/Harvard. Así, la transcripción del texto –en tipo de letra menor- en forma de glosa, es decir intercalada por mis comentarios –en tipo de letra mayor-. Ese esfuerzo conjunto de traducción fue realizado para el trabajo interno de la Cátedra Alicia Entel de "Teoría y Prácticas de la Comunicación I" de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Si "Pequeña historia de la fotografía", como se verá, es un texto sobre la decadencia de la fotografía en la época de su industrialización, el convólvulo de *La obra de los pasajes* dedicado al tema centra su atención en el auge de la nueva técnica de reproducción descubierta por Niépce. Es un texto enfocado centralmente, aunque como veremos no desprecia ningún aspecto del fenómeno fotógrafico desde su prehistoria hasta la década del 30 del siglo XX, sobre el primer decenio de actividades fotográficas, el que precedió a su industrialización: el de la actividad de los Hill y los Cameron, de los Hugo, los Nadar y los Disderi, los jeques de la Edad de Oro.

Si esto es así, puede darse un ordenamiento histórico muy certero a los trabajos de Benjamin sobre el lenguaje de la técnica:

1. El convólvulo Y que recorre desde los orígenes hasta el auge de la fotografía y los primeros avances en la experimentación del movimiento de la imagen;
2. "Pequeña historia de la fotografía" que construye un recorrido del auge a la decadencia, industrialización y espiritualización, de la imagen fotográfica, y
3. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" que inicia su análisis donde lo había dejado el convólvulo con el desarrollo del cine mudo hasta su sonorización y su uso por parte del fascismo.

Al dar cuenta de este ordenamiento, estamos afirmando la consistente ilación entre cada uno de los textos. A partir de este ordenamiento, ya no será posible leer cada uno de los tres textos como si no tuvieran relación con los otros dos. Resulta evidente que para Benjamin el tema del lenguaje de la técnica venía acechando su interés desde la juventud. Y sólo comenzó a escribir sobre él luego de ese punto de inflexión en su vida que fue el viaje a Moscú y que marcó el inicio del trabajo de documentación para *La obra de los pasajes*. Por lo tanto, es un tema al que dejó germinar y que encaró en la etapa madura de su obra.

Ubicado en la época correspondiente, el tono con el que se inicia el convólvulo Y es el de una burguesía en franco ascenso, plenamente confiada en sus fuerzas y orientada al progreso ilimitado al que la lleva el desarrollo técnico-científico.

El Konvolut Y se inicia, entonces, con dos citas a manera de epígrafe.

"Sol, cuídate a ti mismo"
A.J. Wiertz: Oeuvres litteraires, Paris, 1870, p.374

"Si el sol se apagara un día
Será un mortal quien le devuelva su luz"
Laurencin et Clairville: Le roi Dagobert a l'exposition de 1844 (Theatre du Vaudeville 19 avril 1844) Paris, 1844, p.18 (versos pronunciados por el Genio de la Industria)

La relación entre el concepto de *aura* y la *aurora*, el instante anterior a la salida del sol, será profundizado en un apartado dedicado exclusivamente a estudiar la importancia de ese concepto en los textos de Benjamin sobre la técnica. Pero aquí no puede soslayarse la precisión con que Benjamin puntualiza la *amenaza* del desarrollo técnico hacia la naturaleza: un hombre le advierte al sol que se cuide del hombre y su técnica. Del enorme poder de la técnica que amenaza al mismísimo sol. Podrá pensarse que estamos frente a un apocalíptico, un crítico de los avances de la técnica, un nostálgico. Nada más lejos de eso. Benjamin monta la imagen dialéctica: sólo la técnica y la industria podrán devolver la luz al sol si un día ésta se apagara (certeza que vale tanto para el hecho de que sea la técnica la que apague el sol o el propio sol sea el que se apague). Una técnica sobre cuyo poder en manos de los hombres se pronostica (y se confía en) la capacidad de amenazar, apagar y devolver la luz solar. El temprano siglo XIX europeo, el del apogeo de la burguesía, la magia plena de la mercancía y las promesas de la técnica, se embelesaba, cándida seguridad, aura de certeza, voluntad iluminadora, con aquel poder infinito sobre el tiempo y el espacio. Una burguesía encantada con su propio poder. Hasta la época de la frase de Wiertz del epígrafe, 1870, la burguesía no soñaba todavía con la decadencia de sus fuerzas: sus ilusiones omnipotentes, cuya base era el desarrollo de la ciencia, la técnica y la industria, llegaban hasta provocar la fantasía de adueñarse del sol, su luz, su energía. De que el hombre mismo sea el rey de la naturaleza. La confianza en sus propias fuerzas, en lo ilimitado de sus posibilidades, en las maravillas que estaban por venir, tal es el signo de la época. El lenguaje de la técnica es el lenguaje de la confianza. El lenguaje de la autofascinación. Amenazar, apagar, prender, curar, salvar. Lo humano y lo inhumano, lo

orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo muerto, todo está en nuestras manos. Lo nuevo y lo inmemorial depende de nosotros. Un fulgor que enceguece: el aura de una clase triunfante. Éste será el tono, el que da el epígrafe, de todo el convólvulo Y.
Probemos otro montaje de las dos citas del epígrafe, ya sin mención de los autores, y con algunas modificaciones que hacen aparecer un sentido evidente:

"Sol, cuídate a ti mismo.
Si te apagaras un día
seremos nosotros los mortales
quienes te devolveremos tu luz"

Tres citas y una intervención de Benjamin se encuentran entre las ordenadas como Y1, las primeras del convólvulo.

Una profecía de 1855: "Sólo unos pocos años atrás, nació una máquina, el honor de nuestra época, que, día tras día, asombra a nuestro pensamiento y deja pasmados nuestros ojos./ Esta máquina, antes que pase un siglo, será el pincel, la paleta, los colores, la habilidad, la práctica, la paciencia, la precisión, el toque personal, la pasta, el glaceado, la maña, el modelado, la terminación, el retrato./ Antes que pase un siglo, no habrá más artesanos de la pintura: sólo habrá arquitectos, pintores en toda la acepción del término./ Que no se piense que el daguerrotipo mata al arte. No, mata la obra de la paciencia, pero rinde homenaje a la obra del pensamiento./ Cuando el daguerrotipo, este pequeño gigante, haya alcanzado la madurez, cuando toda su fuerza, todo su potencial se hayan desplegado, entonces el genio del arte lo agarrará del cogote y exclamará: "¡Mío! Ahora eres mío!! Vamos a trabajar juntos"". A.J, Wiertz: *Oeuvres littéraires* , Paris, 1870, p.309. De un artículo, "La Photographie", que apareció por primera vez en junio de 1855, en La Nation, y que termina con una referencia a la nueva invención de la ampliación fotográfica, que permite producir fotos en tamaño real. Pintores-artesanos son, para Wiertz, aquellos "que se ocupan solamente de la parte material", los que ejecutan bien. [Y1, 1]

Industrialización en literatura. Sobre Scribe. "Aunque se burlaba de los ricos y de los grandes industriales, comprendió muy bien el secreto de su éxito. A fin de cuentas, a su ojo de águila no le escapó que la riqueza se basa en el arte de hacer que otros trabajen para nosotros. Entonces, como genio precursor que era, aplicó el principio de la división del trabajo de los talleres de los sastres, carpinteros y fabricantes de plumas a los atelieres de los artistas dramáticos, quienes antes de esta reforma, trabajando sólo con su cabeza y su pluma, escasamente ganaban los sueldos proletarios del trabajador aislado. Una generación entera de genios del teatro

le agradeció su entrenamiento, desarrollo, reconocimiento y con frecuencia riqueza y renombre. Scribe elegía el tema, trazaba las líneas principales del argumento, indicaba la parte de la obra donde debían aparecer los efectos y las salidas brillantes, y sus aprendices componían el diálogo apropiado o los versos. Una vez alcanzado algún progreso, sus nombres aparecían en los créditos (al lado del nombre de la compañía), como una justa recompensa por el trabajo, hasta que el mejor se independizaba y empezaba a producir obras de su propia invención, llegando hasta el punto de tener que reclutar a sus nuevos asistentes. De esta manera, y bajo la protección de las leyes para la industria editorial de Francia, Scribe se hizo multimillonario." Fr, Kreyssig: *Studien zur französischen*, Cultur-und Literaturgeschichte, Berlín, 1865 (p.56/57)

[Y1, 2]

Inicios del teatro de revista. Las obras de teatro de hadas francesas, actualmente en boga, son casi todas de origen reciente; derivan, en su mayor parte, del teatro de revista, que se representaba durante la primera quincena del año nuevo, y que era una especie de retrospectiva fantástica del año anterior. El carácter de estas obras fue inicialmente bastante juvenil, pensadas para niños en edad escolar, cuyos festejos de Año Nuevo eran animados por este tipo de producciones." Rudolf Gottschall: *Das Theater und Drama das second empire*, Unsere Zeit, Deutsche Revue, Monatsschrift zum Konversationslexikon, Leipzig, 1867, p.931.

[Y1, 3]

Antes que nada, focalizar en este pensamiento y apreciar su valor constructivo: los restos y los fenómenos en decadencia como precursores, en algún grado espejismos, de las grandes síntesis siguientes. Estos mundos (?) de realidades estáticas, ahí es donde se debe apuntar. El cine, su centro. Materialismo histórico.

[Y1, 4]

La primera cita(Y1, 1) es la profecía del "descomunal pintor de ideas" Antoine Wiertz también citada hacia el final de "Pequeña historia de la fotografía" (se comprende así la relevancia que le da Benjamin al "descubrimento" de esta cita). Wiertz escribió este texto 16 años después de que Daguerre y Niepce hiciesen sus primeras pruebas exitosas. Benjamin hace foco, en primer lugar luego de escuchar la voz del Genio de la Industria en el epígrafe, en la unión solidaria, forzada e indisoluble entre técnica y arte. En este sentido, Wiertz fue un adelantado: se dio cuenta muy rápido de lo inevitable y abrió un horizonte distinto al que los críticos de la fotografía venían planteando. Wiertz contradice la posición

de los críticos conservadores que planteaban que la fotografía amenazaba (y terminaría matando) al arte. No se trata de competencia sino de unión de fuerzas, grita optimista Wiertz. Técnica y arte, tarde o temprano, caminarán juntos (la sutileza de Benjamin hará que esta misma cita en el contexto tan diverso de "Pequeña historia..." tenga que ser leída de un modo crítico –la feroz crítica benjaminiana a la fotografía como arte-: Wiertz, si bien hizo vanguardia en su época al darle la bienvenida artística a la daguerrotipia, no comprendió "las indicaciones implícitas en la autenticidad de la fotografía", pues su vínculo más poderoso y fructífero no era con el arte sino con la experimentación).

La segunda cita (Y1, 2) refiere a otro aspecto de la unión entre técnica y arte: la industrialización en literatura. A la conformación de una línea de montaje de obras literarias por parte de un autor llamado Scribe, que, empresario exitoso, se hizo multimillonario con su emprendimiento. Arte, negocios, empleo, división del trabajo, lucha de clases en el taller de Scribe. Rizoma/mónada.

Augustin-Eugéne Scribe (1791-1861) fue fotografiado por Nadar, así como algunos de sus "empleados" o "colaboradores" (p.e. Melesville o Carmouche). Se dice de él en una colección de retratos del fotógrafo: "Autor dramático, vodevilista, libretista, prolífico en todos los géneros, fundó un verdadero atelier donde numerosos colaboradores "fabricaban" las piezas. Auber, Donizettti, Halévy, Meyerbeer, Verdi compusieron sobre sus libretos. Elegante, siempre vivaz, siempre despierto, él cometía sólo un error: no querer perder el tiempo."

La tercera cita (Y1, 3) parece despistarnos, abrir otro frente, abrirse a la multiplicidad: una referencia a los orígenes del teatro de revista: las obras de teatro de hadas francesas que representaban retrospectivamente para un público de estudiantes al inicio de cada año una retrospectiva del año anterior. Esta pieza del montaje adquiere sentido si se une con Y1a, 1 que está referida a una de estas obras representando la Exposición Industrial Inglesa. Es que se trata de "lo nuevo", "lo actual": teatro e industria se dan la mano como arte y técnica, y literatura y negocios. Una mónada, de la que Benjamin da cuenta (y con ella concluye la primera sección) con su primera intervención-interpretación (Y1, 4): casi un apunte al margen de la hoja. Veamos.

Las obras de teatro de hadas francesas en sus inicios representadas para un público juvenil constituyeron en su época un típico género marginal, luego perdido. Un fenómeno

decadente. Ya en *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin había explicitado este método: trabajar con elementos marginales y no con los centrales de una época (en aquel texto el drama barroco alemán oscurecido y menospreciado por el dominante drama shakesperiano) para captar su verdad. Son los elementos olvidados de una época los que deben ser vistos como “precursores, en algún grado espejismos, de las grandes síntesis siguientes”. ¿Y cuál es la gran síntesis siguiente de esos elementos marginales, de las obras de teatro de hadas francesas, de “esas realidades estáticas”? Benjamin responde: “el cine, (es) su centro”. Tal construcción que une lo marginal del pasado con lo central de la época siguiente, tal método es el del Benjamin materialista. Esta es la guía de montaje, el mapa. Benjamin ha aparecido por un instante con suavidad extrema para mostrar el hilván del “poema” (su poema: hilván de citas): la interpretación desde la perspectiva de un materialismo histórico sin restos ya de la dialéctica totalizante y de la concepción teleológica de la historia, perspectiva aquella que hace saltar el continuum de la historia. Sobre ese fino hilo que une las citas aparecerá la fotografía haciendo equilibrio.

La segunda sección está conformada por seis elementos reunidos por el prefijo Y1a.

Obras de teatro de hadas: “Así, por ejemplo, en “Parisiens a Londres”, la Exposición Industrial Inglesa es llevada al escenario e ilustrada por un grupo de bellezas desnudas, quienes naturalmente deben su aparición a la alegoría y a la invención poética”. Rudolf Gottschall: *Das Theater und Drama das second empire*, Unsere Zeit, Deutsche Revue, Monatsschrift zum Konversationslexikon, Leipzig, 1867, p.932. Publicidad.

[Y1a, 1]

“ ‘Fermentadores’ son agentes catalíticos que provocan o aceleran la descomposición de cantidades relativamente grandes de otras sustancias orgánicas... Estas “otras sustancias orgánicas”, sobre las cuales los agentes fermentadores ejercen su poder destructivo, son las formas estilísticas transmitidas históricamente.” “Los fermentadores… son los logros de la tecnología moderna. Ellos... pueden ser agrupados de acuerdo a tres grandes divisiones materiales: 1. el hierro, 2. el arte de la maquinaria, 3. el arte de la luz y el fuego.” Alfred Gotthold Meyer: *Einsenbauten Esslingen*, 1907, Prefacio, (sin página).

[Y1a, 2]

La reproducción fotográfica de obras de arte como una fase en la lucha entre la fotografía y la pintura.

[Y1a, 3]

"En 1855, en el marco de la Gran Exposición de la Industria, se abrió una sección especial de fotografía, lo cual hizo posible por primera vez que un público más amplio se familiarice con la nueva invención. Esta exposición fue, de hecho, el preludio del desarrollo industrial de la fotografía...El público en la Exposición se agolpó ante los numerosos retratos de famosos y de personalidades, y uno sólo puede imaginar lo que esto habrá significado para la época, de repente tener frente a sí, tan reales, a celebridades del teatro, de las tribunas, en síntesis, de la vida pública –quienes, hasta ese entonces, sólo podían ser admirados desde lejos." Gisela Freund: "Entwicklung der Photographie in Frankreich" (manuscrito). Exposiciones.

[Y1a, 4]

Digno de mención en la historia de la fotografía es el hecho de que el mismo Arago, quien redactó el famoso informe a favor de la fotografía haya entregado, en ese mismo año (?), 1838, un informe desfavorable sobre la construcción del ferrocarril planeada por el gobierno: "En 1838 cuando el gobierno envió el proyecto de ley autorizando la construcción de las líneas del ferrocarril de París a Bélgica, a Le Havre y a Bordeaux, Arago, el relator parlamentario, recomendó su rechazo, y la recomendación fue aprobada por ciento sesenta votos a favor y noventa en contra. Entre otros argumentos, se alegaba que la diferencia de temperatura en la entrada y la salida de los túneles podría ocasionar escalofríos y fiebres mortales" Dubech y d'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, p.386. [Y1a, 5]

Algunas obras de teatro exitosas de mitad de siglo: Dennery: *La naufrage* [El naufragio] *de La Pérouse* (1859), *Le tremblement de terre de Martinique* (1843), *Les Bohémiens de Paris* (1843); Louis Francois Clairville: *Les Sept Chateaux de diable* (1844), *Les Pommes de terre malades* (1845), *Rothomago* (1862), *Cendrillon* [Cenicienta] (1866). Otras por Duveyrier, Dartois. El *Kaspar Hauser* por Dennery?

[Y1a, 6]

El primero (Y1a, 1) es el ya mencionado sobre la unión entre teatro e industria. Para Benjamin esta puntada tiene hilo. A la remisión al *Trauerspiel* en su intervención anterior le suma en esta cita la "alegoría y la invención poéticas" (temas del *Trauerspiel)*, que al sumarse a la unión de teatro e industria en las olvidadas obras de hadas permiten la aparición de "bellezas desnudas". La desnudez de las mujeres, un aspecto central de nuestro conocido teatro de revistas, es la señal de "lo nuevo".

El segundo elemento (Y1a, 2) es una cita de un extraño texto de Alfred Meyer de 1907 en el que se definen los "fermentadores" como "agentes catalíticos" que afectan a las formas estilísticas transmitidas. Son los logros de la tecnología moderna quienes aceleran esos

cambios. El estilo en el arte se modifica a lo largo de la historia merced a los avances técnicos: no es fácil hallar un modo más demoledor de hacer caer las certezas anquilosadas de la concepción idealista y romántica del arte (la que separa sin remilgos la invención técnica de la creación artística: como si el arte fuera obra de un hombre-Dios y los logros técnicos obras de un hombre-humano alejado de Dios). Técnica y arte ya no pueden ser concebidos por separado: la fotografía es el testimonio acabado más temprano de este matrimonio indisoluble. Entre los avances técnicos que provocan modificaciones estilíticas, en último lugar, cerrando la cita, se menciona "el arte de la luz y el fuego".
Ha llegado el tiempo, entonces, de hablar de fotografía, desde todo punto de vista, el arte de la luz.
La lucha entre pintura y fotografía, la inclusión de ésta en la Gran Exposición de la Industria de 1855 como anticipo de su desarrollo industrial y la posición favorable de Arago (un relator parlamentario de la época también citado en "Pequeña historia de la fotografía") en relación con la fotografía mientras producía un informe contra el desarrollo del ferrocarril. Estas tres citas suman matemáticamente en la dirección de una historia de los inicios de la fotografía en tres terrenos: su ingreso a la esfera artística, su diálogo con la industria y el mundo de los negocios, y la arena legislativa (Benjamin, en el inicio de "Pequeña historia..." menciona las dificultades de patentizar legalmente el descubrimiento por parte de Niepce y Daguerre y su consecuente adquisición por el Estado francés, lo que fue fundamental para el desarrollo acelerado de la fotografía). Otra mónada que, construida, indica la hora de concluir la sección.
La sección se cierra con el teatro aunque ahora no el marginal: una mención como al pasar de las obras exitosas de la época (entre 1843 y 1862, la época del nacimiento y la edad de oro de la fotografía europea). Queda construido así un péndulo típicamente benjaminiano entre el teatro en decadencia de obras de teatro de hadas montadas en escenarios escolares y las luces rutilantes de los escenarios parisinos.

La tercera sección, la de las cuatro citas Y2, también comienza en diálogo con el pasaje de la primera a la segunda: las hadas (esta vez no el teatro, sino su "reino"), su magia y las fábricas realizadoras de sueños. Una cita de 1840, cuando técnica y confianza constituían el mismo lenguaje.

"Las más fantásticas creaciones del reino de las hadas están a punto de ser realizadas ante nuestros ojos…; cada día, se producen en nuestras fábricas maravillas tan increíbles como aquellas que producía el doctor Fausto con su libro mágico." Eugene Buret: *De la misere des classes laborieuses en France et en Angleterre*, París, 1840, vol.2, p.161/162

[Y2, 1]

De la espléndida descripción de Nadar de su trabajo fotográfico en las catacumbas de París: "Con cada nuevo desplazamiento teníamos que poner a prueba empíricamente nuestro tiempo de exposición; se encontró que ciertas placas requerían hasta dieciocho minutos. Recuérdese que en ese entonces aún usábamos la solución de collodion sobre los negativos de vidrio...Yo había juzgado aconsejable animar algunas de estas escenas a través del uso de la figura humana, no tanto por razones estéticas, sino para indicar la escala de proporciones, una precaución a menudo olvidada por los investigadores en este medio, olvido que a veces nos desconcierta. Por esos dieciocho minutos de tiempo de exposición, me resultó difícil obtener de un humano la inmovilidad absoluta, inorgánica, que yo requería. Traté de sortear esta dificultad con maniquíes vestidos con ropa de trabajo y dispuestos en la escena del modo más realista posible; este detalle no complicó en nada nuestra tarea...Tengo que decir que esta maldita odisea de fotografiar en las cloacas y en las catacumbas, duró no menos de tres meses consecutivos...En total, me traje cien negativos...Me apresuré a ofrecer las cien primeras copias a las colecciones de la ciudad de París reunidas por el eminente ingeniero de nuestras construcciones subterráneas, M.Belgrand." Nadar: *Quand j étais photographe*, París, 1900, p.127/129.

[Y2, 2]

La fotografía con luz artificial con la ayuda de elementos Bunsen: "Hice instalar por un electricista experimentado, sobre una parte sólida de mi balcón que daba al boulevard de los Capuchinos, cincuenta elementos medianos que yo había esperado y que resultaron suficientes...La permanencia, en cada atardecer, de esta luz tan poco usada en esos años, llamaba la atención de las multitudes en el boulevard, atraídas como mariposas nocturnas a la luz, muchos de estos curiosos, tanto los amigos como los indiferentes, no podían resistirse a subir las escaleras de nuestro estudio para averiguar qué era lo que sucedía allí. Estos visitantes de todas las clases sociales, algunos conocidos o hasta famosos, eran bienvenidos en tanto que nos suministraban gratuitamente un stock de modelos dispuestos para la nueva experiencia. Fue así como fotografié en esos anocheceres entre otros a Niepce de Saint-Victor...Gustave Doré, ...los financistas E.Pereire, Mirés, Halphen, etc." Nadar: *Quand j étais photographe*, París, 1900, p.113, 115/116.

[Y2, 3]

Al final del gran prospecto Nadar informa sobre el estado de la ciencia: "Aquí estamos más allá aún del admirable inventario de Fourcroy, a la hora suprema cuando el genio de la Patria en peligro exige

descubrimientos." Nadar: *Quand j étais photographe*, París, 1900, p.3.

[Y2, 4]

Después de aquella primera, tres citas del príncipe de la Edad de Oro de la fotografía francesa: Nadar.
Nadar en las catacumbas de París (uno de los primeros testimonios de fotografía documental), Nadar fotografiando famosos en su estudio, Nadar celebrando la cima de la ciencia "cuando el genio de la Patria en peligro exige descubrimientos". Es la época de los riesgos, los logros, los avances espectaculares, es la época de un Nadar que dibujaba caricaturas, escribía, sacaba fotos, volaba en globo, todo al mismo tiempo y en una vida; es la época del auge de los retratos fotográficos de la burguesía en ascenso (las fotos de Nadar en su globo no pueden ser interpretadas de otra manera que como una metáfora fácil de ese ascenso de la burguesía hacia los cielos), es la época del auge de una clase: ¿qué otro término que *aura* podía usar Benjamin para dar cuenta del halo y la confianza que rodean a la autoridad del dinero y de la voluntad de hacer?

Seis citas otra vez en la cuarta sección: las Y2a.

Nadar reproduce la teoría del daguerrotipo balzaciana que deriva, a su vez, de la teoría democriteana de Eidola (Nadar parece no estar al tanto de ésta última; nunca la menciona). Gautier y Nerval hubieran adherido a la opinión de Balzac, "aún causando imágenes desagradables, tanto uno como el otro... fueron de los primeros en pasar delante de nuestro objetivo." Nadar: *Quand j étais photographe*, París, 1900, p.8.

[Y2a, 1]

En última instancia, ¿de quién proviene el concepto de progreso? ¿De Condorcet? De todas maneras, no pareciera estar firmemente arraigado hacia fines del siglo XVIII. Hérault de Séchelles, en su erística, entre varias sugerencias para deshacerse del adversario, incluye la siguiente: "Desvíalo del buen camino con preguntas sobre la libertad moral y el progreso al infinito." Hérault de Séchelles: *Théorie de l'ambition,* París, 1927, p.132. [Y2a, 2]

1848: "La revolución...surgió en medio de una crisis económica muy severa, provocada, por un lado, por las especulaciones vinculadas a la construcción del ferrocarril y, por otro, por dos malas cosechas consecutivas, en 1846 y 1847: entonces se volvieron a ver las manifestaciones por el hambre,...hasta el faubourg de Saint-Antoine, en París." A.Malet y P.Grillet: *XIX° Siecle*, París, 1919, p.245. [Y2a, 3]

Declaración sobre Ludovic Halévy: "Puedes atacarme por la razón que quieras pero la fotografía, no, eso es sagrado." Jean Loize, "Emile Zola photographe", *Arts et métiers graphiques*, n°45, 15 de febrero, 1935, p.35. [Y2a, 4]

"Cualquiera que haya tenido la oportunidad, en algún momento de su vida, de meter la cabeza bajo la manta mágica del fotógrafo y haya mirado con curiosidad dentro de la cámara para captar esa extraordinaria reproducción en miniatura de la imagen natural –necesariamente se habrá preguntado qué sucederá con la pintura moderna cuando la fotografía haya tenido éxito en fijar los colores en sus placas así como lo ha conseguido con las formas." Walter Crane: Nachahmund Ausdruck in der Kunst", (trad. Otto Wittich), *Die neue Zeit*, 14, n°1 (1895-1896), p.423. [Y2a, 5]

El esfuerzo de promover una confrontación sistemática entre el arte y la fotografía estuvo destinado al fracaso desde el comienzo. Sólo fue un instante en la confrontación entre el arte y la técnica –una confrontación producida por la historia. [Y2a, 6]

La primera entrada, que siempre retoma algo de la sección anterior, continúa con *Cuando yo era fotógrafo* de Nadar. Recuérdese aquí que eidetismo es la capacidad de ciertas personas para reproducir mentalmente con gran exactitud percepciones visuales anteriores (Barthes en su bello, lúcido y por momentos equívoco *La cámara lúcida* dice: "Nada distingue, eidéticamente, *en el punto a que he llegado de mi investigación*, una fotografía, por realista que sea, de una pintura.") Más adelante en el Konvolut, en la cita Y8a, 1 el mismo Balzac aparecerá con la idea de que "todos los objetos existentes tienen en la atmósfera un espectro aprehensible, perceptible..."
Es a esta altura (Y2a, 2) cuando aparece el concepto de progreso, pero a la manera de Benjamin: en el marco de una disciplina olvidada como la erística y como una herramienta para confundir al adversario. La fotografía es hija de la química, la industria y el progreso.

Y del mismo modo como en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (a la manera de pronóstico) y en los trabajos sobre Baudelaire, progreso y revolución se dan la mano en el siglo XIX (Y2a, 3). Hambre, progreso y revolución: 1848.
En la cuarta cita, de una revista de 1935 (lo cual nos muestra que Benjamin seguía agregando fichas en este convólvulo contemporáneamente a la redacción de "La obra de arte en la época..."), la fotografía sacralizada por encima de toda otra actividad. Ludovic Halévy (1834-1908), también fotografiado por Nadar, fue uno de los más célebres libretistas franceses del siglo XIX: escribió para Offenbach y fue el autor del libreto de *Carmen* de Bizet. Fue conocido como "enchanteur du Second Empire".
Y en la cita siguiente, la competencia entre pintura y fotografía (Y2a, 5), la competencia entre arte y técnica, un tema clave que aparecerá en todos los textos benjaminianos sobre técnica: la dificultad de los críticos contemporáneos a la aparición de "lo nuevo" para comprender los significados y estudiar en detalle las características de ruptura y continuidad que trae la novedad en lo anterior, en lo original (Benjamin, en los tres textos "técnicos", no deja de rescatar la pasión conservadora con que los críticos de arte de las épocas del nacimiento y desarrollo inicial de la fotografía y del cine, maltratan a las nuevas técnicas en nombre del "arte puro").
Y rápidamente la intervención de Benjamin (Y2a, 6), cerrando la sección, para negar la relevancia de esa confrontación (precisamente auscultada por quienes tenían intereses en el mantenimiento de lo dado) desde la óptica materialista del análisis de arte.

La quinta sección (3 citas) se abre con un poema (Y3, 1) de saludo a Daguerre y su invento, de mayo de 1839 (que es el año en que se dio a conocer la daguerrotipia). Probablemente sea el primer testimonio escrito que da cuenta del nacimiento de la nueva técnica de fijación de imágenes. El poema describe la técnica. Poema técnico. Un canto a la técnica, al vuelo de la inventiva humana, un canto humano al triunfo de lo humano.

El pasaje sobre fotografía de "Lampélie et Daguerre" de Lemercier:

> "Como amenazada por las redes del despiadado cazador de pájaros,
> la alondra, despertando a las musas de la mañana,
> revolotea, se posa trivialmente en la pradera
> sobre un espejo, arrecife de su coquetería;

entonces el vuelo de De Lampélie (=luz del sol) es interrumpido
por la trampa química preparada por Daguerre.
La cara de un cristal, convexo o cóncavo,
Reducirá o ampliará cada objeto que él marque.
Al fondo de la trampa oscura sus finos y blancos rayos
Captan el aspecto de los lugares en una rápida inscripción:
Aprisionando la imagen capturada en una placa de vidrio,
Preservada de cualquier contacto amenazante,
Allí está viva y durable; y ciertos reflejos
Se abren paso hacia la profundidad de los confines más lejanos.

Nepomucene Lemercier: *Sur la découverte de l'ingenieux peintre du diorama* [Sesión Anual Pública de las cinco academias del jueves 2 de mayo de 1839, París, 1839, p.30/31)

[Y3, 1]

"La fotografía... primero fue adoptada por la clase social dominante...: industriales, propietarios de fábricas y banqueros, hombres de Estado, hombres de letras y científicos." Gisela Freund: *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p.32) ¿Es correcto esto? ¿No debería revertirse la secuencia?

[Y3, 2]

Entre las invenciones que preceden a la fotografía, debe mencionarse en particular la litografía (creada en 1805 por Alois Senefelder, introducida en Francia algunos años después por Philippe de Lasteyrie) y el fisionotrazo que por su parte representa una mecanización del proceso de cortar siluetas. "Gilles Louis Chrétien... en 1876... inventó con éxito un aparato que... combinaba dos maneras diferentes de hacer retratos: el de la silueta y el del grabado... El fisionotrazo estaba basado sobre el principio bien conocido del pantógrafo. Un sistema de paralelogramos articulados susceptibles de desplazarse en un plano horizontal. Con la ayuda de una aguja seca, el operador sigue los contornos de un dibujo. Una aguja entintada sigue los desplazamientos de la primera aguja, y reproduce el dibujo a una escala que es determinada por la posición relativa de las dos agujas." ." Gisela Freund: *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p.19/20). Este aparato está equipado con un visor. Se podían obtener reproducciones en tamaño real.

[Y3, 3]

Además del poema de Nepomucéne Lemércier (quien será mencionado más adelante en otra cita), dos citas del manuscrito de Giséle Freund sobre la fotografía (que se editó en forma de libro sólo en 1974 bajo el título *Photographie et Société* y del cual existe edición castellana: *La fotografía como documento social,* Gustavo Gilli, Barcelona, 1° edición

1976. Freund, evidentemente, dedicó casi 50 años a la recopilación de materiales históricos y teóricos sobre la fotografía. A ella como fotógrafa, su profesión principal, corresponden, por otra parte, las únicas fotos en color conocidas de WB) al que Benjamin accedía, pues había conocido a la autora en la Biblioteca Nacional de París, donde ambos trabajaban. La primera (Y3, 2) en la que Freund menciona la adopción de la fotografía por parte de la clase dominante y en la que Benjamin se interroga si la secuencia no debía comenzar con los hombres de letras y los científicos, quienes fueron los más avezados primeros modelos. Y luego (Y3, 3) el inicio de una serie de citas de las que Benjamin se valdrá para reconstruir la historia técnica de la reproducción mecánica de rostros hasta llegar a la fotografía: en este caso la invención del fisionotrazo en Francia en 1776. En este camino, seguirá la huella que marca Freund quien, con precisión, trabaja sobre el vínculo entre el desarrollo técnico de reproducción de imágenes (rostros, en particular) y los intereses particulares de la burguesía en ese desarrollo. Entre 1776 y 1839, del fisionotrazo al daguerrotipo, 63 años de consolidación del capitalismo y crecimiento de las burguesías urbanas clientas de las técnicas y aparatos de reproducción de imágenes que se sucedían unos a otros, sin llegar a satisfacer, hasta que Niepce dio en la tecla, las demandas de precisión y rapidez de la clase cliente que quería ver su rostro fijado para la eternidad, pero tenía cada vez menos tiempo para las largas esperas de pose que requerían los retratos pictóricos.

La sexta sección, como cada una de las "secciones", se inicia con un diálogo entre la última cita de la anterior con la primera de ésta.

El tiempo de reproducción con fisionotrazo era de un minuto para las siluetas normales y tres minutos para las de color. Es característico que los comienzos de la tecnificación del retrato, como ilustra este aparato, hicieron retroceder cualitativamente el arte del retrato tanto como luego lo hizo progresar la fotografía. "Cuando se examina la vasta obra producida con el fisionotrazo, se constata que todos los retratos tienen la misma expresión: duros, esquemáticos y planos... Si bien el aparato reproducía los contornos del rostro con una exactitud matemática, esta resemblanza permanecía sin expresión, porque no había sido realizada por un artista." Gisela Freund: *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p.25). Debería mostrarse aquí exactamente por qué este aparato primitivo, en contraste con la cámara, excluía "lo artístico".

[Y3a, 1]

En Marsella, alrededor de 1850, había a lo sumo 4 o 5 pintores de miniaturas, dos de los cuales, quizás, habían obtenido cierta reputación realizando cincuenta retratos en el curso de un año. Estos artistas ganaban sólo lo suficiente como para sobrevivir... Unos años más tarde, había 40 o 50 fotógrafos en Marsella... Cada uno produjo en promedio, entre 1000 y 1200 placas por año, las cuales vendieron por 15 francos cada cliché, lo que da una facturación de 18000 francos anuales, de manera que, en conjunto , constituyeron una industria con un movimiento de negocios de aproximadamente un millón de francos. Y este mismo desarrollo se puede constatar en todas las grandes ciudades de Francia." Gisela Freund: *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p.15/16) citando a Vidal: Memoria de la sesión del 15 de noviembre de la Sociedad Estadística de Marsella. Reproducido en el "Boletín de la Sociedad francesa de fotografía", 1871, págs.37, 38, 40. [Y3a, 2]

Sobre la conexión de las invenciones técnicas: "Cuando quiso experimentar con la litografía, Niépce, quien vivía en el campo, se topó con las mayores dificultades para conseguir las piedras indispensables. Fue entonces que se le ocurrió reemplazar las piedras por una placa de metal y al crayon por la luz del sol." Gisela Freund: *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p.39) refiriéndose a Victor Fouque: *Niepce, la verité sur l'invention de la photographie*, Chalons sur saone, 1867.

[Y3a, 3]

En efecto, en Y3a, 1 Freund profundiza sobre el fisionotrazo. Y luego dos citas más del manuscrito de Freund. Una sobre el negocio de la fotografía en Marsella alrededor de 1850 y la otra sobre el modo como el litógrafo Niepce al reemplazar las piedras (que no conseguía pues vivía en el campo) por una placa de metal, casi de casualidad, pero relacionando dos invenciones, inventó la fotografía.
Esta idea de la conexión de las invenciones técnicas es importante para Benjamin quien reconstruirá así el "progreso tecnológico". En la trama de la "pequeñez" de los azares y humores de los hombres de una época con los intereses de clase, las políticas de Estado y cada circunstancia, pequeña o enorme, que conforma la praxis, esa "unitaria y concreta realidad original".

La séptima sección (cuatro entradas): dos menciones a la rápida "popularización" de la fotografía. Y dos a la relación entre burguesía en ascenso y retrato fotográfico de cuerpo entero, en la época de oro de la nueva práctica.

Luego del informe de Arago a la Cámara: "Unas horas más tarde, las ópticas estaban invadidas, no había suficientes lentes, suficientes cámaras oscuras para satisfacer el entusiasmo de tantos amateurs impacientes. Miraban tristemente el sol que se ponía en el horizonte, mientras se llevaban la materia prima del experimento. Pero al día siguiente, durante las primeras horas de la mañana, se podía ver por sus ventanas un gran número de experimentadores esforzándose, con todo tipo de precauciones, para capturar sobre una placa preparada la imagen de la claraboya vecina, o la perspectiva de un grupo de chimeneas." Louis Figuier: *La Photographie Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, París, 1851, (citado sin página de referencia por Gisela Freund –Manuscrito p.46-).

[Y4, 1]

En 1840, Maurisset publicó una caricatura sobre la fotografía. [Y4, 2]

"En el campo de los retratos, una preocupación por la 'situación' y la 'posición' del hombre, preocupación que exige del artista la representación de una 'condición social' y una 'actitud', puede ser satisfecha sólo con un retrato de cuerpo entero" Wilhelm Wätzold: *Die Kunst des Porträts*, Lpz, 1908, p.186 (citado por Gisela Freund, Manuscrito p.105).

[Y4, 3]

La fotografía en la época de Disderi: "Los accesorios característicos de un estudio fotográfico en 1865 son la columna, la cortina y el pedestal. Allí se sostiene, apoyado, sentado o parado, el sujeto a ser fotografiado, de cuerpo entero, medio o busto. El fondo se llena, conforme al rango social del modelo, con accesorios simbólicos y pintorescos." Más adelante viene un extracto muy característico (sin página de referencia) de *L'art de la Photographie* de Disderi quien dice, entre otras cosas: "Para hacer un retrato, no se trata solamente... de reproducir, con exactitud matemática, las proporciones y las formas del individuo; es necesario también, y sobre todo, comprender y representar, a la vez que justificando y embelleciendo... las intenciones de la naturaleza hacia ese individuo." ." Gisela Freund: *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p.106 y 108) Los pilares: emblema de una educación completa. Haussmanización.

[Y4, 4]

Disderi, uno de los fotógrafos más famosos de la época, es quien describe el arte del retrato, que debe hacerse con "exactitud matemática" para representar bellamente "las intenciones de la naturaleza hacia ese individuo" (Y4, 4). Así se hizo rico Disderi, fotógrafo oficial del emperador, en su estudio, trabajando para una clase en ascenso que pagaba fortunas por sus retratos. Los negocios, las prácticas profesionales, la clase, la experiencia nueva de posar

entero frente a un aparato, he aquí un ejemplo de trama monádica, que así montada permite el surgimiento de la verdad de una época: la del triunfo de lo nuevo, la de la confianza en las fuerzas propias, pero también la de la dialéctica conflictiva con la clase que surge al calor del crecimiento del capitalismo: el proletariado industrial como horizonte y amenaza. La caricatura de Maurisset mencionada por Benjamin se titula "La Daguerréotypomanie" (La daguerrotipomanía). Se ve a multitudes abarrotadas delante de las puertas de las ópticas y de los negocios dedicados a las pruebas daguerrotípicas; personas que salen satisfechas hacia sus casas con voluminosas cámaras oscuras; en el extremo superior derecho, como adelantándose a Nadar, un globo aerostático, haciendo tomas desde lo alto; balcones con amateurs entusiasmados; mención a los 13 minutos de exposición; el sol omnipresente; en el extremo inferior derecho, sobre el suelo, todas las sustancias químicas necesarias para la daguerrotipia en sus envases como en botica; un cartel publicitando regalos de fin de año "daguerreotipianos" para 1840; en un costado, 4 ahorcados, como en medio de una revolución; ventanas que se alquilan para las experimentaciones, anuncia otro cartel; la escena, en síntesis, es la que Figuier describe en la cita anterior (Y4, 1): masas de compradores fanatizados con el nuevo descubrimiento en una ciudad (la París de la caricatura de Maurisset) demasiado vinculada con el campo, todavía.

La sección 8, por supuesto, comienza con Disderi, esta vez mencionando la posibilidad de que la fotografía "busque el sentimiento o el estilo" como lo hace la pintura.

Gisela Freund (Manuscrito p.116/117) nos proporciona la siguiente cita de *L'art de la Photographie* de Disderi: "¿No podría el fotógrafo, maestro de todos los efectos de la luz, en su inmenso estudio perfectamente equipado con cortinas y reflectores, munido de fondos de todo tipo, de decorados, de accesorios, de trajes- no podría, con modelos inteligentes y diestramente vestidos, componer *tableaux de genre*, escenas históricas? ¿No podría buscar el sentimiento, como Scheffer, o el estilo, como Ingres? ¿No podría tratar la historia como Paul Delaroche en su cuadro de *La mort du Duc de Guise*?" En la Exposición mundial de 1855, hubo algunas fotografías de este tipo producidas en Inglaterra.

[Y4a, 1]

Las pinturas de Delacroix eluden la competencia con la fotografía, no sólo por el impacto de sus colores, sino también (en aquellos días no había fotografía instantánea) por lo inquietante, tormentoso de su contenido.

Entonces, a él le era posible un interés benévolo por la fotografía.

[Y4a, 2]

Lo que hace que las primeras fotografías sean tan incomparables es quizá: que representan la imagen temprana del encuentro de la máquina y el hombre. [Y4a, 3]

Una de las –a menudo callada- objeciones a la fotografía: que es imposible aprehender el rostro humano a través de una máquina. Este es el sentimiento de Delacroix en particular.

[Y4a, 4]

"Yvon,... alumno de Delaroche,... un día decidió reproducir la batalla de Solferino... Acompañado por el fotógrafo Bisson, va a las Tuileries, logra que el Emperador tome la pose apropiada, hace que gire su cabeza, y baña todo con la luz que quiere reproducir. La pintura que resultó se hizo famosa bajo el nombre *El emperador en una kepi*. Luego de esto, una batalla en la corte entre el pintor y Bisson, quien había puesto su foto en el mercado. El fue condenado. Gisela Freund: *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p.152) [Y4a, 5]

Pasando por la casa de Disderi, Napoleón III detiene un regimiento que está conduciendo por el Boulevard, sube las escaleras, y se hace fotografiar. [Y4a, 6]

Como presidente de La Société des Gens de Lettres, Balzac propone que la producción de los doce más grandes autores franceses (vivos) sea automáticamente compradas por el Estado. (comparar Daguerre)

[Y4a, 7]

Un fotógrafo, Disderi, entonces por primera vez en el convólvulo que se plantea el ingreso a la esfera del arte (Y4a, 1). Esta es una sección dedicada casi por entero a la lucha, clave para Benjamin, entre pintura y fotografía, en la época del auge del retrato fotográfico. Entonces, a seguir, un comentario de Benjamin sobre el modo con el cual Delacroix elude la competencia de la fotografía. Esta característica de sus pinturas lo hacen un pintor, raro en el mundo de los pintores amenazados y conservadores, que no mira con malos ojos a la fotografía.

Y4a, 3 es uno de los focos de irradiación de ideas más fecundos de la reflexión benjaminiana sobre las técnicas de reproducción de imágenes: el aura de las primeras fotografías, su incomparabilidad con las posteriores, su unicidad, está relacionado, entre

otras cosas, con el hecho de que son las primeras imágenes que registran el encuentro entre los ojos del hombre y la máquina.

Sin embargo, Delacroix piensa (Y4a, 4) que es imposible aprehender el rostro humano con una máquina. Allí, en los retratos, es el terreno de batalla más feroz entre pintores y fotógrafos, es el terreno donde está en juego el dinero, la sobrevivencia, el prestigio, la riqueza, la gloria de los artistas. Allí Delacroix, defiende su terruño, como no podía ser de otra manera.

De la batalla por la sobrevivencia y la gloria, a la lucha en los tribunales: la cita siguiente testimonia un caso jurídico que enfrentó a un fotógrafo con un pintor. Lo ganó el pintor que había reproducido a Napoleón en una pose de batalla. El fotógrafo también lo había retratado en esa pose y lanzó su producto al mercado. La idea había sido del pintor.

Sin embargo, en la cita siguiente Napoleón III resuelve la competencia de otro modo: interrumpe una marcha de la que era protagonista para hacerse fotografiar por Disderi en el estudio de éste. La justicia y la política, aquí, en *tempo* diferente: la justicia, más lenta, defiende los tradicionales derechos de autor de quien, todavía, merece mayor credibilidad; Napoleón III va más rápido: no tiene tiempo y quiere eternidad, como cualquier poderoso: acude a la técnica de Disderi, un arte que ya satisface su vocación y la huidiza disponibilidad de los poderosos.

En el cierre de la sección (Y4a, 7), Benjamin propone comparar la propuesta de Balzac de que el Estado compre la producción literaria de los "doce más grandes autores franceses vivos" con lo sucedido a Daguerre y sus dificultades en patentar legalmente su invento y su compra finalmente por parte del Estado francés. Benjamin aquí expone, como en el encontronazo judicial, diferencias entre un arte tradicional –la literatura- y un arte nuevo vinculado con el mundo de la técnica y la ciencia.

Pero no sólo con la ciencia. La fotografía, poblada de artistas, se hace un lugar en la noche y en la bohemia. Así comienza el noveno apartado del convólvulo. El montaje hace mónada: arte, ciencia, técnica, bohemia...

"En el café Hamelin... algunos fotógrafos y noctámbulos." Alfred Delvau: *Les heures parisiennes*, París, 1866, p. 184 ("Une heure du matin") [Y5, 1]

Sobre Nepomucene Lemercier: "El hombre que habló este idioma pedante, absurdo y pomposo, con certeza nunca comprendió su época... ¿Alguien podría distorsionar mejor los acontecimientos contemporáneos con la ayuda de expresiones e imágenes anticuadas?" Alfred Michiels: *Histoire des idées littéraires en France au XIX° siecle*, París, 1863, vol II, p.36/7.

[Y5, 2]

Sobre el surgimiento de la fotografía . –La tecnología de la comunicación reduce los méritos informativos de la pintura. Al mismo tiempo se abre una nueva realidad, donde nadie puede hacerse responsable de una opinión personal. Se apela al objetivo. La pintura por su parte, comienza a poner énfasis en el color.

[Y5, 3]

"El Vapor" – "Ultima palabra de aquel que murió en la cruz!" Maxime Du Camp: *Les chants modernes*, París, 1855, p.260 (El Vapor) [Y5, 4]

En "El vapor III", Du Camp celebra el vapor, el cloroformo, la electricidad, el gas, la fotografía! Maxime Du Camp: *Les chants modernes*, París, 1855, p.265. "La faulx" (La guadaña) celebra la cosechadora.

[Y5, 5]

Las primeras dos estrofas, y la cuarta, de "La Bobine".

Cerca del río en cascada
cada una de sus escolleras
una posta turbulenta;
en el medio de verdes praderas,
y alfalfa floreciente
han erigido mi palacio.

Mi palacio de las mil ventanas,
mi palacio de las viñas campestres
que trepan a las terrazas,
mi palacio donde sin reposo canta
la rueda ágil y ruidosa
la rueda de la voz resonante.

Como los Elfos de Noruega

que siempre bailan el vals sobre la nieve,
huyendo del espíritu que los acosa,
Yo giro y giro y giro!!
Jamás en paz, sin descanso!
Giro sin cesar día y noche!

Maxime Du Camp: *Les chants modernes*, París, 1855, p.285/6. [Y5, 6]

"La Locomotive": "Un día seré santificada." Máxime Du Camp: *Les Chants modernes* (Paris, 1855), p.301. Este poema, como otros, del ciclo "Chants de la matiére." [Y5, 7]

"La prensa, esa inmensa y sagrada locomotora del progreso." Victor Hugo, discurso en el banquete del 16 de septiembre de 1862, organizado por los editores de *Les Miserables* en Bruselas. Citado en Georges Batault, *Le Pontife de la démagogie: Victor Hugo,* Paris, 1934, p.131.

[Y5, 8]

La crítica de la segunda cita a Nepomucene Lemercier es de 1863. Lemercier era el autor de aquel poema a Daguerre de la cita [Y3, 1]. Esta cita parece ser sólo una contextualización de aquella.

El siguiente comentario de Benjamin refiere a un fenómeno nuevo desde el nacimiento de la fotografía: el "efecto realidad". Se trata del hecho de que la foto "es" el referente. En este sentido, menoscaba las virtudes de la imagen pictórica y pone en cuestión, por subjetivas, a las opiniones personales en general. La revolución que implica la aparición de una técnica que "reproduce la realidad" es de un alcance inconmensurable: desde cuestiones científicas hasta conversaciones cotidianas se vieron afectadas por la novedad.

Las cuatro citas siguientes pertenecen a Maxime du Camp. Fue un periodista parisino que vivió entre 1822 y 1894. Ya hacia 1850 hacía fotografías. Viajó a Egipto con Gustave Flaubert enviado por el gobierno francés entre 1849 y 1851. De ese viaje resultó la publicación del libro de lujo, el primer gran libro de fotografía francés, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*. Cada ejemplar costaba 500 francos oro. A pesar del alto precio tuvo un gran éxito. Du Camp semeja esos personajes a la vez adelantados y armónicos con su época, tan propios de la modernidad. Reconocible adulador del progreso, le escribió versos

a todos sus productos. Benjamin lo rescata como signo de esos años. En "Pequeña historia..." menciona las fotos de Egipto, pero no la autoría de Du Camp y Flaubert. Otro aspecto que destaca Benjamin es la centralidad compartida por la red ferroviaria y la fotografía como los avances más importantes en la Francia (y la Europa) de mediados del siglo XIX.
Y en el final de una sección marcadamente progresista, casi como un apunte a pie de página la mención de la prensa, un aspecto más de ese progreso, que tanta importancia iba a tener luego en el desarrollo de la fotografía.

Más arriba Benjamin había trabajado el vínculo indestructible entre progreso y revolución. Sin progreso no hay revolución. Esta máxima también va a estar presente en el Prólogo a "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Inicio de la sección 10.

Es un siglo que nos hace honor,
El siglo de las invenciones;
Desafortunadamente, es también
El siglo de las revoluciones.

Clairville y Jules Cordier: *Le palais de cristal, ou les parisiens a Londres*, Theatre de la Porte Saint-Martin, 26 de mayo, 1851, Paris, 1851, p.31. [Y5a, 1]

La locomotora con sus "numerosos y elegantes vagones" aparece en el escenario. Clairville el mayor y Delatour: *1837 aux enfers*, Theatre du Luxembourg, 30 de diciembre de 1837, Paris, 1838, p.16.

[Y5a, 2]

A ser demostrado: la influencia de la litografía en el género literario de los panoramas. Lo que, en el caso de la litografía, es una caracterización superficial individual a menudo deviene, con el escritor, igualmente en una generalización superficial.

[Y5a, 3]

Fournel, en 1858 ("Ce qu'on voit dans le rues de Paris"), reprocha al daguerrotipo su incapacidad para embellecer. Disderi se prepara. Por su parte, Fournel condena las poses convencionales que se apoyan en

soportes como las que introdujo Disderi.

[Y5a, 4]

Sin indicar su fuente, Delvau cita esta descripción de la apariencia de Nadar: "Su cabello tiene el brillo rojizo del sol del ocaso; el reflejo se extiende a través de su rostro, donde mechones enrulados y descontrolados caen hacia cualquier lado, desordenados como fuegos de artificio. Extremadamente dilatada, la pupila rueda, testimoniando una insaciable curiosidad y un asombro perpetuo. La voz es estridente: los gestos son aquellos de la muñeca afiebrada de Nuremberg." Alfred Delvau: *Les lions du jour*, Paris, 1867, p.219.

[Y5a, 5]

Nadar, sobre sí mismo: "Nacido rebelde contra todo yugo, contra toda convención, incapaz de contestar una carta antes de los dos años, un marginal en todas las casas donde uno no pueda ponerse patas para arriba cerca de la chimenea, y finalmente – para que no falte nada, ni siquiera un defecto físico, para completar la medida de todas estas virtudes atractivas y hacerle unos cuantos amigos más- miope hasta la ceguera, y por lo tanto sujeto a la más insultante amnesia frente a cualquier rostro que no haya visto más de veinticinco veces a quince centímetros de su nariz." Citado en Alfred Delvau, *Les lions du jour*, Paris, 1867, p.222

[Y5a, 6]

Invenciones de alrededor de 1848: fósforos, velas, lapiceras de metal. [Y5a, 7]

Invención de la prensa mecánica en 1814. Fue utilizada por primera vez por el *Times*.

[Y5a, 8]

En este grupo de citas, más allá de la polémica entre Disderi y Fournel en la que el fotógrafo será, sin dudas, vencedor, tanto por su innovación con los retratos de cuerpo entero, como por su larga argumentación a favor de la belleza moral que debe extraerse de los retratados; se destaca el pequeño y críptico comentario de Benjamin sobre las similitudes entre la litografía y el género literario de los panoramas [Y5a, 3]. Benjamin, en este caso, encara el problema de la superficialidad. Tanto en la técnica litográfica (recuérdese que se graba en una matriz de piedra la imagen original y se le aplica una sustancia ácida por encima para que cuando el papel sea aplicado sobre la piedra lo único que se imprima sea la imagen (o texto) prevista: las copias que surgen de esta técnica no tienen la misma profundidad, por supuesto, que la que permite la fotografía). Las literatura

panoramática era la que animaba aquel antecedente de las salas cinematográficas que fue el panorama (Daguerre, como se sabe, era propietario de uno de estos establecimientos antes de asociarse ventajosamente con Niepce para la prosecución de las investigaciones que resultaron en los daguerrotipos. Uno de los convólvulos de *La obra de los pasajes* lleva como título, precisamente, "Panorama" y está dedicado a este pasatiempo del siglo XIX). Las imágenes que se veían en los panoramas eran litografías, cuya superficialidad, evidentemente, según Benjamin –aunque es posible que esta idea provenga de una lectura sobre el tema-, inspiraba a los que escribían las historias, es decir los que podrían denominarse los guionistas, que eran narradas en esas salas. Litografía y panorama tienen en común el hecho de que son anteriores al descubrimiento de la fotografía. Y las dos prácticamente desaparecerán con el advenimiento de las prensas mencionadas en Y5a, 8 de esta misma sección y con el éxito arrollador de la fotografía como antecedente del cine. La fotografía es, también, el advenimiento de la profundidad en la imagen. Probablemente Benjamin está sugiriendo aquí que esta novedad trajo transformaciones también en el ámbito de la creación literaria.

Nadar y Disderi fueron los dos más grandes fotógrafos de la ciudad del nacimiento de la fotografía.

Locomotoras en el teatro en 1837, fósforos, velas, revolución de 1848, lapiceras de metal, revolución, luz, fuego y escritura. Tal es un montaje típicamente benjaminiano para mostrar la época.

Nadar sobre sí mismo: "Antiguamente caricaturista… hoy un refugiado en la Botany-Bay de la fotografía ." Citado en Alfred Delvau: *Les lions du jour*, París, 1867, p.220.

[Y6, 1]

Sobre Nadar: "¿Qué quedará del autor de *Miroir aux alouettes*, de *La robe de Déjanire*, de *Quand j'etais étudiant*? Lo ignoro. Lo que sé es que sobre una ruina gigante de la isla de Gozo, el poeta polaco, Czeslaw Karski, grabó en árabe, pero con letras latinas, 'Nadar el de los cabellos flameantes sobrevoló esta torre', y que los isleños muy probablemente aún no hayan dejado de adorarlo como un dios desconocido." Alfred Delvau: Les *Lions du jour*, Paris, 1867, pp.223-224. [Y6, 2]

Fotografía de género: el escultor Callimachus, viendo una planta de acanto, inventa el capitel Corintio. – Leonardo pinta la Mona Lisa.- *La gloire et le pot au feu*. Cabinet des Estampes, Kc 164ª, 1.

[Y6, 3]

Un grabado inglés de 1775, una escena de género, muestra un artista haciendo la silueta de (su) modelo siguiendo la sombra que ésta proyecta en la pared. Se titula *El origen de la pintura*. Cabinet des Estampes, Kc 164ª, l. [Y6, 4]

Hay una cierta relación entre la invención de la fotografía y la invención del estereoscopio de Wheatstone en 1838. "Se muestran dos imágenes diferentes del mismo objeto: para el ojo derecho, una imagen representando el objeto en la perspectiva como se vería desde el punto de vista del ojo derecho; para el ojo izquierdo, una imagen del objeto en la perspectiva como aparecería para el ojo izquierdo. Esto produce la ilusión de tener…ante nosotros un objeto tridimensional" (Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit,* vol.3, Munich, 1931, p.139). La exactitud requerida por las imágenes que conforman el material para el estereoscopio corresponderían más a la fotografía que a la pintura.

[Y6, 5]

La aparente afinidad entre Wiertz y Edgar Quinet debe ser estudiada. [Y6, 6]

"El objetivo es un instrumento como el lápiz o el pincel, y la fotografía es un proceso como el dibujo o el grabado; porque lo que crea el artista es la emoción y no el proceso. Quienquiera que posea las habilidades e inspiración necesarias podrá obtener el mismo efecto a través de cualquiera de estos medios de reproducción." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, págs. 4-5.

[Y6, 7]

En una sección en la que predominan las citas sobre la prehistoria de la fotografía, se mezclan los laureles de la fotografía en las que se refugia Nadar y la profundización por Figuier del ingreso de la fotografía a los dominios del arte. El desmoronamiento del aura de la obra de arte y del halo de los artistas tiene en la fotografía su estandarte: en ella se unen, en el montaje benjaminiano de este convólvulo, arte e industria.

La imagen de Nadar sobrevolando con su globo frente a la mirada embelesada de los isleños de Gozo que lo creen un dios, es semejante a la de la técnica fotográfica, diosa transformadora, que cambió nuestros ojos para siempre.

M. Quinet… pareció querer introducir dentro de la poesía una suerte de género que el pintor inglés (John) Martín inauguró en el arte… El poeta…no se intimidó de hacer arrodillar a las catedrales ante el sepulcro de Nuestro Señor, y de mostrar las ciudades peinando sobre sus hombros, con un peine de oro, las trenzas de rubias columnas, mientras las torres bailaban una ronda extraña con las montañas." Alfred Nettement: *Histoire de la littérature francaise sous le gouvernement de juillet*, Paris, 1859, vol.1, p.131.

[Y6a, 1]

"En la Exposición de 1855, la fotografía, a pesar de sus airados reclamos, no pudo penetrar en el santuario del palacio de la avenida Montaigne; fue condenada a buscar asilo en el inmenso bazar de productos de todo tipo que llenaban el Palacio de la Industria. En 1859, bajo crecientes presiones, la comisión de museos... acordó otorgar, dentro del Palacio de la Industria, un lugar a la exposición de fotografía, pegada a la exposición de pintura y de grabados, pero con una entrada distinta, y, por así decir, bajo otra llave." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.2

[Y6a, 2]

"Un fotógrafo hábil tiene siempre un estilo distintivo del mismo modo que un dibujante o un pintor... y más aún... el carácter distintivo del espíritu artístico de cada nación se revela claramente en las obras producidas en diferentes países... Un fotógrafo francés jamás podría ser confundido... con uno de sus colegas del otro lado de la Mancha." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.5. [Y6a, 3]

El comienzo del fotomontaje surge como un intento de asegurar que las imágenes de paisajes retengan un carácter artístico: "M. Silvy tiene un sistema excelente para producir sus cuadros... en lugar de pegar en todos los paisajes sin distinción un mismo cielo formado por un negativo uniforme; siempre que le es posible, se toma el trabajo de realzar separada y sucesivamente la vista del paisaje y aquella del cielo que la corona. En esto reside uno de los secretos de M.Silvy." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.9. [Y6a, 4]

Es significativo que el folleto de Figuier sobre el Salón de Fotografía de 1859 comienza con un artículo sobre fotografía de paisajes. [Y6a, 5]

En el Salón de Fotografía de 1859, numerosos "voyages" a Egipto, a Jerusalem, a Grecia, a España. En su informe, Figuier observa: "Los procesos prácticos de la fotografía sobre papel eran apenas conocidos como un grupo de operadores lanzándose... en todas las direcciones, para traernos las imágenes de monumentos, edificios y ruinas tomadas en todas las tierras del mundo conocido." Por esto los nuevos "voyages

photographiques". Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.35.

[Y6a, 6]

El rápido desarrollo de la fotografía tanto en el terreno del arte como en el de la Industria: es clave la cita de Figuier (Y6a, 2). La fotografía, en el Palacio de la Industria, está al lado de la exposición de pinturas, pero bajo otra llave, dice Figuier: es la llave de la técnica, es la llave que desmorona, para Benjamin esto es central, la autoridad que rodea al viejo arte. Ya en el propio ámbito de la fotografía se reconocen aspectos de innovación (y no en la tradicional práctica de los retratos): los montajes de Silvy del cielo y la tierra en las fotos de paisajes.

Entre las reproducciones a las que Figuier presta especial atención, en su Photographie au Salon, están el bosquejo de Rafael de Hampton Court – "la obra... que domina toda la exposición fotográfica de 1859" (p.51) y un manuscrito de la Geografía de Ptolomeo que data del siglo XIV y que se encontraba guardado en el monasterio del Monte Atos.

[Y7, 1]

Había retratos hechos específicamente para ser vistos a traves del estereoscopio. Esta moda se difundió sobre todo en Inglaterra. [Y7, 2]

Figuier (pp.77-78) no deja de mencionar la posibilidad de que "fotografías microscópicas" pudieran ser usadas en tiempos de guerra para transmitir mensajes secretos (en la forma de telegramas en miniatura).

[Y7, 3]

"Una cosa... que se evidencia luego de un examen atento de la exposición... es el perfeccionamiento... de las pruebas positivas. Hace cinco o seis años, la... preocupación casi exclusiva en fotografía, era el negativo... apenas se podía pensar en la utilidad de la impresión de la prueba positiva." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.83.

[Y7, 4]

Un probable síntoma de profundo desplazamiento: la pintura debe someterse a ser juzgada por el standard de la fotografía: "Estaremos de acuerdo con el público en admirar... al fino artista que... se manifestó este año con una pintura capaz de compararse en delicadeza con las pruebas daguerrianas." Esta evaluación sobre Meissonier es de August Galimard: *Examen du Salon de 1849*, París, 1850, p.95.

[Y7, 5]

"Fotografía en verso" como sinónimo de una descripción en verso. Edouard Fournier: *Chroniques et légendes des rues de Paris*, París, 1864, p14/15. [Y7, 6]

"La primera sala cinematográfica del mundo se inauguró el 28 de diciembre de 1895, en el sótano del Grand Café, 14 Boulevard des Capucines, en París. Y los primeros ingresos de un espectáculo que luego rendiría billones sumaron la considerable suma de 35 francos!" Roland Villiers: *Le cinéma et ses merveilles*, p.18/19.
[Y7, 7]

"El año 1882 debe ser mencionado como un punto de inflexión en la historia del reportaje fotográfico. Fue el año en el cual el fotógrafo Ottomar Anschütz, de Lezno en Polonia, inventó un obturador de plano focal, y así hizo posible la verdadera fotografía instantánea" Europaïsche Dokumente: *Historische Photos aus den Jahren,* 1840-1900, ed. Wolfgang Schade, Stuttgart Berlin Leipzig, p. [V].
[Y7, 8]

El primer reportaje fotográfico fue realizado por Nadar a Chevreul, el químico francés de noventa y siete años, en 1886. Europaïsche Dokumente: *Historische Photos aus den Jahren,* 1840-1900, ed. Wolfgang Schade, Stuttgart Berlin Leipzig, p. 8/9. [Y7, 9]

En la sección de aquí arriba, Benjamin llega a un punto de inflexión en la historia de la fotografía en su época dorada: la fotografía y los valores técnicos que ella representa pasan a ser el criterio de evaluación con el que se juzga a la pintura (contrariamente a lo que sostendrá Barthes); esto es: se acepta, en el tradicional ámbito del arte, que la técnica ha avanzado hasta el punto de que el canon de belleza está dado por ella. La fotografía no sólo triunfa en la realidad, sino que empieza a reinar también en los ámbitos conservadores de la crítica de arte. Y hasta llega al ámbito de la poesía con la insólita "fotografía en verso". Esta victoria le abre la puerta a Benjamin para una primera cita sobre el cine que, muy característico en él, trata sobre los ingresos por venta de entradas de la primera sala de cine del mundo. Esta novedad, es acompañada por una de las grandes transformaciones del mundo de la fotografía: su capacidad de ilustrar el reportaje fotográfico mediante la fotografía instantánea.

Benjamin comete un pequeño error en la entrada Y7, 9 que cierra esta sección: el reportaje fotográfico de los Nadar (padre e hijo que ya hace tiempo trabajaban juntos) es por los cien años del químico Marie-Eugéne Chevreul (llegó hasta los ciento tres años). El longevo científico francés investigó sobre los cuerpos grasos de origen animal y permitió los desarrollos industriales de fabricación de velas de estearina. El padre, Félix Nadar, hace hablar al químico, mientras el hijo Paul está atrás del aparato. El proyecto del reportaje tenía como objetivo reconstituir los movimientos y mímicas de los interlocutores. Hasta el día de hoy se han conservado un poco menos de cien clichés de esa entrevista.
En la cima de las innovaciones y la utilización de la fotografía en ámbitos diferentes al original, aparece el movimiento y le da un nuevo impulso a la revolución de la imagen. Un impulso definitivo.

“El primer experimento que impulsó las investigaciones sobre una producción del movimiento… científico, es aquel bien conocido del doctor Pares en 1825. El había dibujado de un lado de un pequeño cuadrado de cartón una jaula, y del otro un pájaro; dando vuelta vigorosamente el cartón sobre un eje… hacía aparecer sucesivamente las dos imágenes y sin embargo el pájaro parecía estar dentro de la jaula como si hubiera habido sólo un dibujo. Este fenómeno, que es en sí mismo la base de todo el cine, está basado sobre el principio de la persistencia de las impresiones retinianas. Una vez admitido este principio resulta fácil comprender que un movimiento descompuesto y presentado a un ritmo de diez imágenes o más por segundo es percibido por el ojo como un movimiento perfectamente continuo. El primer aparato que hizo el milagro del movimiento artificial es el fenaskistiscopio construido por el físico belga Plateau en 1833 y aún hoy es conocido como un juguete óptico. Este aparato… consistía en un disco en el cual se montaban dibujos representando las sucesivas etapas de una acción, que se podían observar al hacer girar el disco… Aquí… hay una obvia relación con los dibujos animados de hoy… Los investigadores rápidamente vieron… lo interesante de sustituir las imágenes dibujadas… por fotografías sucesivas. Desafortunadamente… sólo imágenes moviéndose a una velocidad mínima de un décimo de segundo servían para este tipo de diseño. Para esto, fue necesario esperar a las placas de gelatinobromuro que permitieron hacer las primeras instantáneas. Fue la astronomía la que dio la primera posibilidad para testear a la cronofotografía. El 8 de diciembre de 1874, el astrónomo Pierre Jansen pudo ensayar, gracias al pasaje del planeta Venus sobre el sol, un revólver fotográfico de su invención que tomaba una foto cada setenta segundos… Muy pronto, la cronofotografía se hará mucho más rápida… Es… que el profesor Marey entra en la lista con su fusil fotográfico… Pero esta vez… obteniendo 12 imágenes por segundo… Todos estos experimentos eran hasta ahí puramente científicos!… Los investigadores que los conducían… veían en la cronofotografía un simple medio de análisis de los movimientos del hombre y los animales… Y fue así que en 1891, encontramos… a Edison. Edison

había construido dos aparatos. Uno, el kinetógrafo, para el registro, el otro, el kinetoscopio, para la proyección. Mientras tanto, Démeny, colaborador de Marey, había construido en 1891, una máquina que permitía el registro de imágenes y sonido al mismo tiempo. Su fonoscopio… fue el primer cine sonoro." Roland Villiers: *Le cinéma et ses merveilles*, París, 1930, p.9/16 (Pequeña historia del cine).

[Y7a, 1]

Esta es la única sección del convólvulo constituida por una única cita. El paréntesis mediante el cual Benjamin interviene es un *punctum* barthesiano: la cita de Villiers le hubiera podido resultar útil a Benjamin para un artículo sobre la historia del cine a la manera de "Pequeña historia de la fotografía" (debe recordarse que este artículo fue publicado en 1931, 1 año después de la edición del libro de Villiers). Benjamin, finalmente, en 1935 escribió su "Pequeña historia del cine", sólo que de un modo completamente diferente del que podía esperar cinco años antes: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" es uno de los textos más innovadores y perdurables sobre la imagen–movimiento escritos en la primera mitad del siglo XX. Parece evidente que en ese laboratorio de ideas que para él constituía *Das Passagen-Werk*, surgieron los primeros apuntes para ese proyecto. De modo que Y7a, 1 debe ser considerado un anuncio de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

"Tomemos un ejemplo de avance técnico que en realidad es una regresión, el perfeccionamiento de los dispositivos fotográficos los hace mucho más sensibles a la luz que las viejas cajas con las que se producían los daguerrotipos. Hoy en día no es necesario preocuparse por el tema de la luz al trabajar con ellos. Además tienen otras ventajas, especialmente en lo que respecta a la fotografía de rostros, aunque, sin dudas, los retratos que uno logra con ellos son mucho peores que los anteriores. Con el antiguo, un aparato menos sensible a la luz, aparecían múltiples expresiones en la placa, que era expuesta por períodos bastante largos; por lo tanto, el resultado final era una imagen con una expresión más universal y con más vida, y eso también tenía su función. Sin embargo, sería falso considerar a los nuevos aparatos peores que los viejos. Tal vez les falta algo que será encontrado mañana, y siempre se puede hacer otra cosa con ellos, además de fotografiar rostros. Pero, ¿qué aspecto de los rostros? Los nuevos dispositivos ya no trabajan en la composición de rostros - ¿pero acaso deben ser compuestos? Tal vez para estos dispositivos haya un método fotográfico para descomponer rostros. Pero podemos estar bien seguros de que esta posibilidad nunca se hará realidad… sin tener primero una nueva función para esta fotografía." Brecht: *Versuche 8-10*, Berlín, 1931, p.280.

[Y8, 1]

Los hermanos Bisson, en ocasión de la visita de Napoleón III a su estudio fotográfico el 29 de diciembre de 1856 – visita que según ellos coincidía con el undécimo aniversario de su negocio- publicaron un poema en forma de panfleto titulado: "Souvenir de la visite de leurs Majestés l'Empereur et l'imperatrice aux magasins de Messieurs Bisson freres." El panfleto tiene cuatro páginas. Las primeras dos contienen otro poema. "La Photographie." Ambos poemas son desagradablemente banales. [Y8, 2]

"Es destacable que los mejores fotógrafos de hoy, no tienen interés en resaltar la pregunta…: ¿La fotografía es un arte?… Por su aptitud para crear el shock evocador, él (el fotógrafo) prueba su poder de expresión y es su revancha contra el escepticismo de Daumier. " George Besson: *La photographie francaise*, Paris, 1936, ps.5/6. [Y8, 3]

La famosa frase de Wiertz sobre la fotografía puede muy posiblemente ser elucidada a través de la siguiente afirmación de Wey (por supuesto, queda claro por esto que el pronóstico de Wiertz era erróneo): "Reduciendo a cero aquello que le es inferior, la heliografía predestina al arte a nuevas formas de progreso, retornando al artista a la naturaleza, lo provee de una fuente de inspiración cuya fecundidad es infinita." Francis Wey: "Du naturalisme dans l'art" [*La Lumiére* 6 avril 1851] (citado por Gisela Freund: *La photographie en France au XIX° siécle*, París, 1936, p.111) [Y8, 4]

Una sección dedicada por entero a la decadencia de la fotografía. Central la cita de Brecht, en cuanto a la relación de la decadencia de la fotografía de retratos con los avances técnicos para el dominio de la luz.

Pero es en estas citas en las que Benjamin comienza su crítica de la fotografía como arte. La comercialización de la fotografía, ya preanunciada en 1856 con la banalidad de los poemas publicitarios es la antesala de la banalización y el retroceso de la fotografía al querer imitar al "viejo arte burgués" (este análisis se hace con más detalle en nuestra presentación de "Pequeña historia de la fotografía").

Es con Y8,4 como Benjamin, en este texto, le da el sesgo adecuado a su perspectiva, "el ligero desplazamiento de acentos" a la cita de Wiertz (Y1,1) sobre la fotografía y el arte. En "Pequeña historia de la fotografía" Wiertz, aparece, en su incomprensión, cercano a Baudelaire. No falta mucho aquí, para que el poeta aparezca en escena. Pero no tan rápido.

"Si consideramos sólo el lado posible de la adivinación, creer que los acontecimientos anteriores de la vida de un hombre… pueden ser inmediatamente representados por las cartas que él mezcla y corta y que el adivino dispone en paquetes según leyes misteriosas, es creer en el absurdo; pero es este mismo razonamiento sobre el absurdo que condenó la máquina de vapor, que condena todavía la navegación aérea, que condenaba las invenciones de la pólvora y de la imprenta, de los telescopios, de los grabados, y también el último gran descubrimiento, la daguerrotipia. Si alguien le hubiera dicho a Napoleón que un edificio y que un hombre son representados a toda hora y sin interrupciones por una imagen en la atmósfera, que todos los objetos existentes tienen allí un espectro aprehensible, perceptible, lo habría estigmatizado como un loco y lo hubiera enviado a Charenton… Y sin embargo esto es lo que probó Daguerre con su descubrimiento." Honoré de Balzac: "Le cousins Pons" (*Oeuvres Completes* XVIII, *La Comédie humaine*, *Scenes de la vie parissiene VI*, Paris, 1914, ps. 129/130). "Así, del mismo modo que los cuerpos se proyectan en la atmósfera dejando subsistir allí ese espectro, que será fijado y capturado por el daguerrotipo; del mismo modo las ideas… se imprimen en lo que es necesario denominar la atmósfera del mundo espiritual…, allí viven *espectralmente* (porque es necesario forjar palabras nuevas para expresar fenómenos nuevos y todavía sin nombre), y, una vez admitido esto, debemos aceptar que ciertas criaturas dotadas de facultades extrañas pueden perfectamente percibir estas formas y estos trazos de ideas." (p.132) [Y8a, 1]

"Degas fue el primero en utilizar, para sus cuadros, la representación del movimiento rápido tal como nos la muestra la fotografía instantánea." Wladimir Weidlé: *Les abeilles d'Aristée*, Paris, 1936, p.185 ("L'agonie de l'art"). [Y8a, 2]

¿A qué autor cita Montesquieu en el siguiente pasaje extraído de un manuscrito que forma parte de un volumen de "memorabilia" exhibido en la exposición de Guys en París, en la primavera de 1937? "Así fue, en pocas palabras, la primera exposición de Constantin Guys, reciente sorpresa que viene de sacar de su fecunda caja de malicia M. Nadar, el célebre aeronauta, y (¿debería decir?) el ilustre fotógrafo. Ciertamente, este ingenioso espíritu lleno de pasado tiene derecho a ese título, en el sentido más noble, y según esta admirable definición que nos fue dada por un pensador sutil e incisivo, en páginas sublimes: "La humanidad inventó también, en su peregrinación del atardecer, es decir en el siglo diecinueve, el símbolo de la memoria; la humanidad inventó lo que parecía imposible; ella inventó un espejo que recuerda. Inventó la fotografía."
[Y8a, 3]

La condena de la adivinación es análoga al descreimiento y la condena en relación con las invenciones modernas, dice Balzac. Y agrega la semejanza entre los espectros de imágenes proyectados en la atmósfera y captados por el daguerrotipo, con las "ideas" que viven espectralmente para ser captadas luego por "ciertas criaturas dotadas de facultades extrañas". Degas, el pintor tan admirado por Baudelaire y Valéry, y Nadar son los

compañeros de Balzac. Degas con su representación del movimiento que se adelanta a la fotografía instantánea, Nadar como maestro del símbolo de la memoria, del espejo que recuerda, la fotografía. Esta bella imagen de la foto como el espejo que recuerda, uno de los inventos centrales del siglo XIX, el símbolo de la memoria grabada para siempre, del instante de un rostro, o del instante mismo, guardado para la eternidad.

"El arte, en ninguna época, respondió sólo a exigencias estéticas. Los estatuarios góticos servían a Dios trabajando para sus fieles; los retratistas apuntaban a la verosimilitud; los duraznos y las liebres de un Chardin tenían su lugar en el comedor, sobre la mesa familiar. Los artistas, en ciertos casos, bastante pocos por otra parte, sufrían este estado de cosas; el arte en su conjunto se benefició; así fue en todas las grandes épocas artísticas. En particular, la convicción ingenua de que no hacían otra cosa que 'copiar la naturaleza' era tan útil para los pintores de esas épocas felices como teóricamente injustificable. Los viejos maestros holandeses se consideraban menos como artistas que (si se puede decir) como fotógrafos; es sólo hoy que el fotógrafo desea absolutamente ser considerado artista. Antes, un grabado, era sobre todo un documento, menos exacto (en promedio) y más artístico que una fotografía; pero con la misma función, reemplazando a grandes rasgos el mismo rol práctico." Además, junto a esta importante revelación de este autor tenemos otra, no menos importante, según la cual el fotógrafo no se diferencia del artista gráfico por el mayor realismo de sus obras, sino por una técnica altamente mecanizada, la cual, no necesariamente desmerece su actividad artística. Nada de esto impide que el autor continúe diciendo: "Lo que es *desafortunado* (mi cursiva) no es que el fotógrafo de hoy se crea *artista*, sino que él disponga en la realidad de ciertos recursos propios del arte del pintor." Wladimir Weidlé: *Les abeilles d'Aristée*, Paris, p.181/182 a 184 (La agonía del arte). Comparar a Jochmann sobre el poema épico: "El interés que suscita un poema tal, el orgullo con el que todo un pueblo lo repite, su autoridad legislativa sobre opiniones y sentimientos- todo esto está basado en el hecho de que bajo ningún concepto es tomado como un mero poema." Carl Gustav Jochmann: *Über die Sprache* , Heidelberg, 1828, p.271 (Die Rückschritte der Poesie).

[Y9, 1]

Alrededor de 1845 ya empiezan a aparecer ilustraciones en los anuncios publicitarios. El 6 de julio de ese año, la "Societé Générale des annonces", que manejaba la publicidad de Le Journal des débats, Le… y La Presse, publica un prospecto que dice: "Los invitamos a reflexionar sobre las ilustraciones que, hace ya algunos años, muchas empresas han utilizado para sus anuncios. El poder de shockear al ojo por la forma y disposición de las letras es quizás menos decisivo que la ventaja que se obtiene de llenar un espacio (ntr: de avisos en el diario) a menudo árido, con dibujos, modelos y planos." P.Datz: *Histoire de la publicité I*, París, 1894, p.216/217. [Y9, 2]

La idea de que el arte nunca "respondió sólo a exigencias estéticas" es central para Benjamin. Todos sus textos sobre el lenguaje de la técnica no dejan de resaltar las funciones no artísticas del arte; y la enorme importancia que estas funciones pasan a tener con el advenimiento del predominio de la reproductibilidad técnica de la imagen. La fotografía de Atget, Sander, Blossfeldt, el cine de Eisenstein y Pudowkin constituyen la quintaesencia de las funciones documentales, científicas, fisionómicas y políticas de la producción artística. Son estos, los que no sufren con la utilización antiestética de sus productos, los que sobremanera benefician al mundo del arte. Un arte cuyo esteticismo representacionalista hace ya mucho tiempo es combatido desde los márgenes del arte y de la crítica. Es enorme la importancia de la entrada Y9, 1 para comprender la posición de Benjamin, contra el esteticismo objetual de la concepción burguesa de la obra de arte. Su rechazo a todas las formas y concepciones "puristas" del arte, se hace aquí evidente.
La cita siguiente menciona el cambio de función de la imagen con su ingreso a la prensa y a la publicidad hacia la misma época de la invención de la fotografía. Benjamin va concluyendo el montaje: prensa, imagen, fotos, publicidad, negocios: el capitalismo se dirige hacia la monopolización y hacia la decadencia.

En su "Morale du joujou" (Moral del juguete) Baudelaire menciona junto con el estereoscopio al fenakisticopio. "El fenakisticopio, más antiguo, es menos conocido. Imagine un movimiento cualquiera, por ejemplo un ejercicio de bailarín o de malabarista, dividido y descompuesto en un cierto número de movimientos; imagine que cada uno de esos movimientos, - hasta veinte, si quisiera- fuera representado por la figura completa del malabarista o del bailarín, y que ellos fueran dibujados alrededor del borde de un círculo de cartón." Luego Baudelaire describe el mecanismo de espejo que permite que el espectador vea, en las veinte aberturas de un círculo externo, veinte pequeñas figuras moviéndose rítmicamente en una acción continua." Baudelaire: *L'art romantique*, París, p.146. Compare con Y7a, 1.

[Y9a,1]

Fue el pantógrafo -cuyo principio está obrando en el fisionotrazo-, quien emprendió la tarea de reproducir automáticamente un esquema lineal trazado originalmente en papel en una masa de yeso, como lo requiere el proceso de la fotoescultura. Veinticuatro tomas simultáneas de diferentes ángulos sirvieron como modelo en este proceso. Gautier no ve a este proceso como una amenaza para la escultura. ¿Qué puede impedir que el

escultor enriquezca artísticamente la figura producida mecánicamente y su base? “Pero hay más: a pesar de su apariencia dispendiosa, el siglo es económico. El arte puro le parece caro. Con la desfachatez de un nuevo rico, a veces él osa regatear las obras maestras. El mármol y el bronce lo aterrorizan ... La fotoescultura no lo intimida tanto como la estatuaria ... La fotoescultura está acostumbrada a proporciones modestas y se contenta con un estante como pedestal, feliz de haber reproducido fielmente una fisionomía amada. No desprecia los gamulanes; los miriñaques no la avergüenzan; ella acepta la naturaleza y el mundo tal como son. Su sinceridad se acomoda a todo y aunque sus yesos estearinos pueden ser traspuestos a mármol, a cerámica, a alabastro, a bronce... ella nunca pide por su trabajo lo que su hermana mayor pediría en pago; solamente pide el costo de los materiales.” Théophile Gautier: “Photoesculpture: 42 Boulevard de l’Etoile” en *Le Moniteur universel*, París, 4 de enero de 1864, ps.10/11. El ensayo incluye al final un grabado en madera con fotoesculturas, una de las cuales retrata a Gautier.

[Y9a, 2]

Estereoscopio y fenakisticopio, pantógrafo y fotoescultura. Baudelaire y el movimiento; la fotografía de obras de arte que Benjamin va a defender en “Pequeña historia de la fotografía” como una de las grandes innovaciones productivas y una de las grandes revoluciones perceptivas: la hechura colectiva que supone el complejo arte/técnica de fotografiar esculturas. Benjamin continúa rescatando perlas para su colección: Gautier dice que para el siglo XIX “el arte puro es caro”.

“El refinó el arte ilusorio del panorama e inventó el diorama. Se asoció con otro pintor, y el 11 de julio de 1822, en la Rue de Sansón en París... inauguró una exposición cuya fama se extendió rápidamente... Este inventor y empresario... fue nombrado Caballero de la Legión de Honor. La misa de medianoche, el Templo de Salomón, Edimburgo en el siniestro resplandor de una conflagración y la tumba de Napoleón transfigurada naturalmente por la aureola de un atardecer rosado: tales son las maravillas que se mostraban aquí. El traductor de lo que Daguerre mismo declaró sobre sus invenciones (1839) describe con precisión la multiplicidad de luces involucradas, grandes y pequeñas, espléndidas, secretas y aterrorizantes. “El espectador se sienta en un pequeño anfiteatro; el escenario se le presenta oculto por un telón aún bañado por la oscuridad. Gradualmente, sin embargo, esta oscuridad da lugar al crepúsculo..., un paisaje o una vista se va haciendo reconocible; está comenzando el alba... Los árboles salen de la oscuridad; se hacen visibles los contornos de las montañas, de las casas... , ha comenzado el día. El sol sube cada vez más; a través de la ventana abierta de una casa se puede ver un horno que arde lentamente, mientras en un costado de la escena un grupo de acampantes está dispuesto alrededor de una olla bajo la cual el fuego comienza a brillar; la fragua se hace visible, su caldera despide chispas como si jamás fueran a parar de brotar. Después de un tiempo, ... la luz del día comienza a menguar y se hace más fuerte el brillo rojizo de la llama artificial; una vez más avanza la

penumbra y finalmente las tinieblas de la noche. En seguida, sin embargo, la luna hace valer sus derechos, y la región se hace visible otra vez en los suaves colores de la noche iluminada: el farol del marinero se enciende a bordo de un barco anclado en el puerto; en el fondo de una admirable perspectiva de una iglesia, las velas en el altar están encendidas y los parroquianos, antes invisibles, son ahora iluminados por los rayos que bajan desde el altar; u hombres desconocidos están parados al borde de un derrumbe, la luna ilumina los escombros en el mismísimo punto donde, un instante antes, los Ruffiberg habían conformado el fondo del delicioso paisaje suizo de Goldau'". Citado como "Übersetzer von Daguerres Schrift ubre seine beiden Erfindungen (1839)", en Dolf Sternberger: Das wunderbare Licht: Zum 150 Geburstag Daguerres", *Frankfurter Zeitung*, 21 de noviembre de 1937. [Y10, 1]

El ingreso del factor temporal en los panoramas se da a través de la sucesión de los momentos del día (a través de conocidos trucos de iluminación). De esta manera, el panorama trasciende la pintura y anticipa la fotografía. Gracias a su formación técnica, la fotografía, a diferencia de la pintura, puede y debe ser relacionada con un segmento de tiempo (tiempo de exposición) continuo y bien definido. La importancia política de la fotografía ya está incluida de por sí, en esta especificidad cronológica. [Y10, 2]

Daguerre y su panorama. Las imágenes panoramáticas y su relación con la fotografía, muestran a un Daguerre que no llegó a Niepce sólo por un interés comercial sino por afinidad técnica entre la fijación exacta de imágenes y su negocio (que también estaba vinculado con el problema del movimiento). Es que en el capitalismo el arte, la técnica, las invenciones, las patentes y los negocios forman mónada. Daguerre era más apto para nadar en esas aguas que el "campesino" esforzado y genial Niepce. Para Benjamin es importante afirmar la afinidad entre el panorama de Daguerre, su personalidad, su pujanza (en lo que se asemeja a Nadar) y el patentamiento del invento de Niepce, que le permitió vivir cómodamente hasta el final de sus días. Daguerre y Nadar son los prototipos del hombre europeo de mediados del siglo XIX: pujante, tramposo, ciclotímico, cambiante, hombres de negocios, artistas y comerciantes a la vez.

"En esos días deplorables, una nueva industria se desarrolló, que contribuyó no poco a reafirmar la fe en la estupidez y a arruinar aquello que podía quedar de divino en el espíritu francés. Por supuesto, esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza. En materia de pintura y estatuaria, el *Credo* actual de las gentes de mundo... es el siguiente: 'Creo que el arte es, y sólo puede ser, la exacta

reproducción de la naturaleza... Por lo tanto, la industria que pudiera darnos un resultado idéntico a la naturaleza, sería el arte absoluto.' Un Dios vengador ha escuchado las súplicas de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella se dice a sí misma: 'Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (creen eso, los insensatos!), el arte, es la fotografía.' A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como Narciso, para contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una forma de locura, un fanatismo extraordinario conquistó a estos nuevos adoradores del sol. Se produjeron extrañas abominaciones. Asociando y agrupando pillos y pillas, disfrazados como matarifes y lavanderas para el carnaval, rogando a estos 'héroes' que sostengan su gesto de circunstancia por el tiempo necesario para la operación, se jactaban de representar las escenas, trágicas o graciosas, de la historia antigua... Poco tiempo después, millares de ojos ávidos se inclinaban sobre las mirillas del estereoscopio como sobre las claraboyas del infinito. El amor por la obscenidad, que es tan vigoroso en el corazón natural del hombre como el amor por sí mismo, no dejaría pasar tan bella ocasión para satisfacerse... (p.223)... Estoy convencido que los avances mal aplicados de la fotografía, como por otra parte todos los progresos puramente materiales, han contribuido mucho al empobrecimiento del genio artístico francés, ya de por sí muy escaso... La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y, cuando coinciden en el mismo camino, es necesario que uno de los dos sirva al otro." Charles Baudelaire: *Oeuvres* (Ed. la Dantec), vol. 2, París, 1932, ps. 222/224 ( "Salon de 1859; Le public moderne et la photographie"). [Y10a, 1]

Baudelaire habla en "Quelques caricaturistes francais" a propósito de Monnier, del "cruel y sorprendente encanto de los daguerrotipos". Charles Baudelaire: *Oeuvres* (Ed. la Dantec), vol. 2, París, 1932, p. 197. [Y10a, 2]

Y10a, 1 es la famosa frase de Baudelaire rechazando la fotografía[*]. Se trata de su incomprensión, en parte, de las potencialidades de la técnica. La cita del libro sobre los caricaturistas (Y10a, 2) redime un poco al poeta (un adelantado en aquello de ponderar la

[*] José Luis Brea ha hecho en "El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización" un inteligente comentario sobre la insistencia de Benjamin con esta frase de Baudelaire, un comentario que no deja de ser metodológico: "A Walter Benjamin le fascinaba descubrir que la mejor intuición de los potenciales de una forma artística naciente se daba siempre entre aquellos que más se alarmaban de su aparición, para advertir contra ella como catastrófica y temible: así cuando reconocía la clarividencia de Schopenhauer para intuir el carácter -deplorable a juicio del romántico- *escritural* de la alegoría, así también cuando recordaba las feroces palabras de Baudelaire contra la fotografía -las mismas arriba citadas. La *finesse* de Benjamin le permitía reconocer el extremo acierto del detractor -pero justamente para invertir el signo de su premonición. Donde aquél ve una cualidad desastrosa y corrosiva -es justamente donde el agudo genio de Benjamin acierta a reconocer el alto potencial revolucionario de la fotografía. Así, en efecto, Benjamin nos deja entender que donde resulta ciertamente tan peligrosa contra la forma establecida de todo aquello que antes de su aparición se llamaba arte -es justamente donde radica toda su potencialidad específica. Y aún, posiblemente, su genuina cualidad artística: la capacidad de desarrollar, a partir de una novedad técnica, una forma narrativa y un lenguaje propios, lejos ya de la atormentada obsesión del barthesiano "fantasma de la pintura"

importancia del movimiento), en permanente contradicción: le encantan los daguerrotipos que, al mismo tiempo, son crueles.

"La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y, cuando coinciden en el mismo camino, es necesario que uno de los dos sirva al otro. Si a la fotografía se le permite reemplazar al arte en algunas de sus funciones, pronto la habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la aliada natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario, entonces que retome su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y las artes, pero la muy humilde sirvienta, como la imprenta y la taquigrafía, las cuales ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y restaure en sus ojos la precisión de la que puede carecer su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, que exagere los animales microscópicos, que brinde información para corroborar las hipótesis del astrónomo, en fin, que sea secretaria y empleada administrativa de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí, nada mejor. Que rescate del olvido las ruinas tambaleantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma se va disolviendo y que demandan un lugar en los archivos de nuestra memoria, ella será agradecida y aplaudida. Pero si se le permite invadir el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces, ¡ infelices de nosotros! ". Charles Baudelaire: *Oeuvres* (Ed. la Dantec), vol. 2, París, 1932, p. 224. ("Salon de 1859: Le public moderne et la photographie"). [Y11, 1]

*"Les Mariés de la tour Eiffel*" de Cocteau puede ser considerada una crítica de la foto casual, siempre y cuando en esta obra se tomen en cuenta, los dos aspectos del shock – su función tecnológica en el mecanismo y su función esterilizante en la experiencia – .

[Y11, 2]

El fin del convólvulo Y nos muestra un Baudelaire que delimita, como en "Pequeña historia de la fotografía", las funciones de la fotografía: que documente, que brinde información, que rescate del olvido, que registre, que sea soporte de archivo. Pero que no invada al arte. Baudelaire, a su manera, se adelanta al rechazo de Benjamin de *la fotografía como arte*. Finalmente, la fundamental noción de imagen-shock que tan fuertemente va a retomar en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" aunque aquí con el sesgo de la esterilización de la experiencia. El mecanismo produce imágenes-shocks que modifican y entrenan en nuevas prácticas perceptivas.

El teatro de revista marginal en sus orígenes, precisamente la "re-vista" en una obra de teatro para estudiantes en la primera quincena del año nuevo de lo sucedido en el año viejo,

que nos enseña a leer el cine; los retratos duros, esquemáticos, planos, sin expresión que salían del fisionotrazo, ese antecedente de la fotografía, que nos llevan de la mano de su fijeza hasta el fonoscopio de Démeny, el primer cine sonoro, movimiento y sonido a la vez en 1891, 4 años antes de los primeras películas de los hermanos Lumiére.

El convólvulo Y lee el lenguaje de la técnica en el siglo XX través de los ojos de sus antepasados. Permite leer en formas aparentemente secundarias, perdidas de aquella época, las formas, el modo de hablar, el idioma, de la técnica de hoy.

Cuando los clientes del fisionotrazo veían sus rostros dibujados soñaban con expresión y movimiento. Las primeras fotografías fueron el despertar del sueño de la expresión, el cine el del movimiento.

El montaje convolvular es histórico. Son los ojos del siglo XIX que permiten ver el XX con los rasgos de una revelación.

El convólvulo Y *ve* las técnicas de reproducción de la imagen del siglo XX con los ojos de los Niepce, los Daguerre, los Nadar, los Disderi y los Baudelaire. Tal es el movimiento convolvular a contrapelo de la noción del tiempo tradicional que nos lleva del pasado al futuro, contándonos cómo han sido realmente las cosas; el tiempo convolvular es el que hace lo sido ahora, y desde ese espacio-tiempo ayer-hoy, mirar nuestro ahora y las señas que nos hace sobre la esperanza.

Lo convolvular es la cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Es aspirar de nuestros ancestros la *débil* fuerza mesiánica que nos ha sido dada.

El lenguaje de la técnica en el siglo XIX es el idioma olvidado de los objetos mientras estaban en manos de los hombres. Hoy que las cosas han hecho de su mundo el mundo, que han hecho por completo incomprensible su idioma para nosotros es necesario escuchar su murmullo feroz desde la inteligibilidad de nuestro pasado.

El programa que deja abierto el convólvulo Y será retomado por Benjamin en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

Sin embargo, en algunas de sus entradas, Benjamin ya testimonia la incomprensión de la burguesía del proceso que ella misma había desatado. Transformar a la fotografía en arte, estetizarla, es el signo de esa incomprensión. La venalidad, la vulgarización, la decadencia, el servicio a la moda y a los anuncios publicitarios, en síntesis, la fotografía fetichizada, su

objetualización como obra, todo ello no es más que una estratagema de la burguesía ante su imposibilidad de comprender el idioma de las cosas. El abismo que separa ya a fines del siglo XIX a la burguesía de los objetos ya fuera de su control es tal, que procura volver a dominarlos mediante un paupérrimo intento. En el ámbito de la imagen fotográfica ese intento es ponerla al servicio de la ya insostenible representacionalidad (pues había sido precisamente la fotografía quien la había hecho entrar en crisis).
En el convólvulo Y, las cosas (y Benjamin) expresan el rechazo de esa apuesta de una clase en decadencia que se aferra (y se aferrará) como puede, a un pasado de gloria y dominio. Sólo será en "Pequeña historia de la fotografía" que Benjamin mostrará la dialéctica de esa decadencia. Hacia ella nos dirigimos.

# Presentación de

# "Pequeña historia de la fotografía"

## Por qué presentar “Pequeña historia de la fotografía” (1931)

Tal como fue vista hasta aquí, la concepción del lenguaje de la técnica en el mapa de una noción del tiempo histórico, la fotografía ha mostrado sus líneas de fuerza originales que la hacían trasladarse en recorridos reconociblemente rizomáticos, por una parte, a través del eje fijeza-movimiento, y por la otra, a través del eje arte-técnica.
Será necesario ahora, en el marco de una presentación del texto de Benjamin de 1931 “Pequena historia de la fotografía”, seguir el devenir de los movimientos expuestos a las tensiones que la decadencia de la burguesía en cuanto a su posibilidad de dar cuenta de las energías desatadas por ella misma cuando dio lugar preponderante en la historia, y la confianza en sí misma no fue la menor de las razones para tal ubicuidad, al lenguaje de la técnica, tensiones entonces que propulsaron a lo fotográfico hacia terrenos de conflictividad que, si bien estaban delineados en el convólvulo, Benjamin desarrolló en este artículo con una técnica expresiva bien diferente, más cercana al ensayo tradicional, que lo llevó a montar la escena de la crisis de la fotografía merced a su encierro en las necesidades de una clase que de pronto comprendió, obligada a comprender por las crisis estructurales que comienza a experimentar el capitalismo, que eran el espíritu y los negocios, esos dos “Otros” entre sí pero siempre tan anudados, los que debían ser provistos a voluntad de imágenes fotográficas. La *fotografía como arte* y la *fotografía de anuncios y moda* resultaron ser las expresiones de esta decadencia. Este fue el resultado de los procesos de espiritualización y mercantilización (fetichización) que la burguesía decadente provocó en el ámbito de lo fotográfico.
Lo sido, aquellos retratos que congelaron los últimos restos de aura en imágenes que sin embargo eran reproducibles ad infinitum, comparece relampagueante cuando ya entrado el siglo XX, el ahora, las imágenes de moda y la foto que imita al arte se despliegan

dominantes en los anuncios, los medios de masas y en la proliferación de fotógrafos-artistas.

En su ensayo sobre "La tarea del traductor", Paul de Man presenta de un modo sugerente y acertado la concepción benjaminiana de la historia con la que venimos trabajando para explicitar una teoría de la relación entre original y traducción:

"No hemos de concebir la historia como una  maduración, un crecimiento orgánico, ni siquiera una dialéctica, como cualquier cosa que sea semejante a un proceso natural de crecimiento y de movimiento. Debemos concebir la historia de la forma contraria: debemos entender los cambios naturales desde la perspectiva de la historia, en vez de entender la historia desde la perspectiva de los cambios naturales. Si queremos entender lo que es la maduración, debemos entenderla desde la perspectiva del cambio histórico. Del mismo modo, la relación entre la traducción y el original no debe entenderse por analogía con los procesos naturales, como la semejanza o la derivación mediante analogía formal; por el contrario, debemos entender el original desde la perspectiva de la traducción"

Al extender esta concepción del tiempo y de la historia a su análisis de la relación entre pintura y fotografía, puede concluirse que, al contrario de como supone, predica y defiende una concepción "representacionalista" del arte pictórico, debe comprenderse el arte desde la perspectiva de la  fotografía (su tecnificación). Esto es: no deben utilizarse criterios "artísticos" para comprender la fotografía, sino criterios "fotográficos/técnicos" para comprender las transformaciones que provoca la técnica en lo artístico. En Benjamin esta comprensión tuvo como consecuencia  la adopción del concepto de *aura* para dar cuenta de la ruptura producida en 1839. Con la fotografía, con los valores que contraía, comenzaría, luego, a desmoronarse el aura cuya vigencia y centralidad, como ya se ha visto, era patente en la obra de arte burguesa.
El párrafo citado del texto de Paul de Man, plantea interrogantes específicos si es aplicado al estudio de la fotografía. Pues una de las claves para comprender la ruptura que implicó la fotografía es, precisamente, la puesta en crisis del "valor de original" que en la pintura (punto de confluencia de lo que es conocido como "obra de arte autónoma") es central, por la "puesta en valor" de la copia. El ritual y el culto que el "mercado pictórico" todavía rinde al original (y que se expresa en la comodidad, armonía y funcionalidad con la que el mercado de ventas de "originales" de obras de arte se inscribe en el capitalismo), es

contrastado por Benjamin con que en la fotografía "preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno". De modo que el sin sentido de la relación entre "original" y "copia" en la fotografía constituye una de las claves de la ruptura que provoca la fotografía en la esfera artística; y a su vez esa relación entre lo "primero" y lo "segundo" conforma un nudo central de la interpretación benjaminiana de sus objetos de análisis. Por lo tanto, en nuestra reflexión sobre el texto de Benjamin el problema de la relación entre la copia y el original es doble. Esta duplicación, problema de método de trabajo y problema de cesura revolucionaria que en el ámbito artístico provoca la aparición de la fotografía, deberá ser asumida.

Pero antes de enfrentar estos "apectos intrínsecos" del texto de Benjamin, cabe reflexionar sobre una ausencia.

A mediados de 1979, un año antes de morir, Roland Barthes escribió su libro podría decirse póstumo (fue editado unas semanas antes de su muerte) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Probablemente uno de los ensayos más influyentes y leídos (esto es verificable tanto en el ámbito de los estudios sobre la imagen como también en el de la literatura y la crítica literaria) sobre los significados de la fotografía.
A pesar de que muchos de los fotógrafos citados/mostrados/mencionados por Barthes coinciden con los que citara/mencionara Benjamin, aunque el trabajo histórico de Giséle Freund sea para los dos textos una fuente importante de información, aunque algunas de las conclusiones (sólo algunas pocas, es cierto) de Barthes son coincidentes con las de Benjamin, a pesar de que el texto de Benjamin no debería ser desconocido para Barthes (casi cincuenta años de diferencia en la publicación de cada uno de los dos textos); a pesar de todo esto Benjamin está absolutamente ausente del texto de Barthes (tanto en menciones al pasar como en la sugerente bibliografía).
Para comprender esta ausencia inexplicable un contrapunto entre el libro de Barthes y "Pequeña historia de la fotografía", al menos parcial, es necesario.

El libro del crítico francés llega a su punto culminante en la conformación del concepto de "punctum". Alrededor de este concepto van a girar todas las conclusiones y avances

importantes de Barthes en relación con sus trabajos anteriores sobre la fotografía. Merced a este concepto, Barthes transforma a la fotografía no en un fenómeno más de las artes visuales, no en una cuestión técnica, no en un problema sociológico, sino en el eje de la más grande transformación de la humanidad desde mediados del siglo XIX. El Amor, la Muerte, herida, marca, huella, *punctum*: de eso trata no la fotografía, sino las fotos barthesianas. Las fotos de Roland Barthes. Y en el límite, la Fotografía del Invernadero.
Es necesario resumir entonces el concepto de "punctum" en un par de citas:

"Como *Spectator*, sólo me interesaba por la Fotografía por 'sentimiento'; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro, pienso."

Este es el proceso "sentimental" que Barthes (rescata en este sentido a Nietzsche y "la antigua soberanía del yo") debe atravesar como criterio para definir qué fotos lo atraen. A partir de esta atracción sentimental, Barthes define dos tipos de "interés" por las fotos "notadas", fotos que "existen" para él: el primero, provocado por ciertas fotos, consiste en un interés general, una "emoción impulsada racionalmente", un "afecto *mediano*". *Studium* es el nombre de este interés: "la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial."

"El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (...) es él quien sale de la escena y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*, pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)." (Itálicas en la traducción al español de la edición de Paidós)

Tal es el concepto central, el más punzante precisamente, del libro *punctum* de Barthes. Un libro que habla de una herida de amor, herida por la muerte de su madre que el libro-duelo intenta suturar.

¿Es posible que Barthes no haya leído la siguiente frase de Benjamin en "Pequeña historia...", mucho más teniendo en cuenta su repetida denuncia de la escasez de textos "interesantes" sobre la fotografía? ¿Es posible que la haya olvidado?

"A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo."

En este párrafo que dialoga también con la cita de de Man del inicio, aparecen de un modo demasiado llamativo muchos de los elementos del libro de Barthes: el *spectator*, el azar, el aquí y ahora del instante pasado, la noción de tiempo, la de realidad que capta la foto (como dice Barthes con Lacan: "el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* -tal foto, y no la Foto-, en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable"), la relación del instante con la imagen, el detalle; cada uno de los componentes del *punctum* barthesiano.
¿Por qué Benjamin está ausente del libro/legado/testamento de Barthes? ¿Olvido? ¿Cercanía o lejanía?
La ausencia de Benjamin, en este sentido, resulta, precisamente, la herida, el punctum, la marca del libro de Barthes.

Derrida en su texto homenaje por la muerte de Barthes da cuenta de ese encuentro inhallable:

"Habiendo atravesado tanto por los recursos del análisis fenomenológico como por el estructural, desbordándolos, el ensayo de Benjamin y el último libro de Barthes podrían ser muy bien los dos textos culminantes sobre la cuestión llamada del "Referente" en la modernidad técnica."

Benjamin en su artículo sólo se detiene en tres oportunidades para describir con algún detalle fotos que, evidentemente, lo han marcado. Se trata de una imagen del fotógrafo Dauthendey, una del propio Benjamin ("nosotros mismos como tiroleses de salón") y una foto de Kafka a los cuatro años (aunque Benjamin la ubica a los seis). Vale la pena

detenerse en esta última. Benjamin describe la escenificación propia de los estudios fotográficos de fines del siglo XIX: palmeras, balaustradas, tapices, caballetes, entre los cuales aparece el retratado, el referente, "embutido en un traje infantil, diríamos que humillante, sobrecargado de pasamanerías". ¿Qué ve Benjamin en esta foto de Kafka? Vio sus ojos inconmensurablemente tristes que llegan a dominar el paisaje patéticamente tropical. Benjamin ve la cifra de la futura obra literaria de uno de sus autores más admirados.

Barthes comienza su libro con la mención de otros ojos: los de Jerónimo, el último hermano de Napoleón, una foto de 1852. El asombro ante esa foto consiste en que ve "los ojos que han visto al Emperador". Esta visión, este asombro que no comparte con nadie, lo condena a la soledad en términos de gusto fotográfico. Pero si en términos conceptuales, el *punctum* es el centro de su *Nota sobre la fotografía*, es una foto de su madre niña de 5 años, la "Fotografía del Invernadero", el objeto centro de su herida, de su dolor, de su Amor. Es una foto de la misma época de la de Kafka (la de éste es de 1888, la de la madre de Barthes es de 1898). Las edades de los dos referentes es casi la misma, cuatro/cinco años. También hay follaje de fondo, el del Invernadero, contra el artificial en la foto de Kafka. Barthes no menciona los ojos de su madre, sí las manos, el gesto, la expresión; pero ilustra el capítulo sobre la Fotografía del Invernadero con la foto de Nadar de su esposa (Barthes pretende una duda donde no la hay y sostiene que Nadar no aclara si es la madre o la esposa), según Barthes, "una de las más bellas fotos del mundo", los ojos, la mujer se tapa la boca con una mano, los ojos de la mujer amada.

Pero esta presentación del artículo de Benjamin sobre la fotografía, como se verá, es más tributaria de sus desencuentros con el libro de Barthes, que de los encuentros.

Nuestra petición de principio es que Benjamin está ausente del libro de Barthes porque está en las antípodas de la concepción barthesiana de la fotografía. Esto quiere decir que Barthes tenía todas las razones para dejar a Benjamin fuera de su perspectiva.

José Luis Brea, uno de los más lúcidos lectores actuales de los textos técnicos de Benjamin, inicia su artículo "El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización" con una aguda crítica de esa concepción barthesiana, precisamente desde una perspectiva fundada en Benjamin. Que esta cita sirva como introducción a la perspectiva que será defendida aquí:

"De creer a Roland Barthes, la aparición de la fotografía habría estado desde sus inicios marcada por la inquietud que sobre ella ejercía la pintura. Según él, "el primer hombre que vió la primera foto (...) debió creer que se trataba de una pintura". Desde entonces, la fotografía habría vivido siempre "atormentada por el fantasma de la pintura", obsesionada por ella, "como si hubiese nacido del cuadro".

Barthes ya en el inicio de su libro toma la opción explícita y enunciada de modo provocativo (contra la "objetividad" técnica o sociológica en la evaluación y análisis de "la" Fotografía) de hablar de "sus fotos" y no de la fotografía en términos generales y abstractos. Esta foto, esa foto, aquella foto. La de Nadar, la de Kertesz, la de Nicaragua, etc. Pero su opción por "la antigua soberanía del yo" va más allá: Barthes exacerba e insiste en cada página con los "me gusta" y los "no me gusta" tal foto o tal otra. La fotografía unaria "no me gusta", ni siquiera la noto. Las fotos *studium* "me gustan" medianamente. Las fotos *punctum* "me hieren", "me subyugan", "es allí donde quisiera vivir".

En otras palabras, el *punctum* es la marca ("para mí") de las fotos únicas. Barthes va más allá y habla de "el don, la gracia del *punctum*". Lo que Barthes describe como "su" experiencia frente a "sus" fotos es lo que se denomina sin ambages una experiencia aurática. Y un aura anterior a su secularización: la de Barthes es una experiencia religiosa. Una experiencia única. Y ésta es para Barthes (ya que no se puede leer su libro sólo como una novela) la experiencia que cada uno tiene en su privacidad con "sus" fotos. Barthes es asaltado por la singularidad del *punctum* y cuando tal cosa sucede nos damos cuenta de que ésa era su búsqueda: "la *ciencia imposible* del ser único". Unicidad en el referente. Unicidad en la experiencia del *spectator*.

En el sentido de la cita de Brea, Barthes describe frente a la fotografía una experiencia idéntica al embelesamiento tanto religioso como profano que se verifica ante la obra de arte objetual, original, única, autoral. Y de allí queda plenamente justificada y verificada la "inquietud" de la fotografía frente a la pintura.

La posición de Benjamin, como ya se ha explicado, es exactamente la opuesta. La fotografía prescribe la crisis de los valores auráticos de la obra de arte. La fotografía inaugura la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. La época de la visible tecnificación del mundo del arte. La época en la que predomina "nuestro sentido para lo igual en el mundo". La época de la crisis del "original único". La época en la que distinguir original y copia no tiene sentido.

La fotografía derriba el tribunal del arte puro (ese que Barthes dice que "inquieta" a la fotografía) que pretende evaluarla. Ya los criterios de evaluación (hay una cita específica sobre esta cuestión en el convólvulo Y) con la extensión de lo técnico en el arte, deberán ser los que impone lo nuevo: la tecnificación. Los valores y conceptos que provienen de la crítica idealista del arte no sirven (y no sólo eso: la permanencia de esos valores en la crítica hacen el juego de los enemigos) para el arte tecnificado. Y a Barthes "le gustan" sus fotos merced a criterios creados por un tribunal fenecido ya hace mucho tiempo.

Por estas razones es que la militancia sentimentalista y engañosamente subjetivista de Barthes, no deja que Benjamin se entrometa en su "aventura fotográfica".

Vale la pena concluir (y de este modo iniciar el análisis de los aspectos intrínsecos del texto de Benjamin) la justificación de esta ausencia con otra cita de Brea, esta vez de su último libro, *El tercer umbral* (2003) :

"Para, en cambio, horizontalizar la equivalencia de todo tiempo, romper las jerarquías de los tiempos singularizados, las pretensiones de esos *tiempos-ahora* del instante bello (¡detente instante, eres tan bello! –escribía Goethe) o el instante logrado (en la mística de la fotografía como captura del instante "eterno") para asumir en cambio una horizontalidad del acontecimiento que se aparece como sucesión incortada de *tiempos cualsea*. Rompiendo con una construcción de lo histórico como sucesión de tiempos de privilegio y retornando (la negada "historia de los vencidos", diría Benjamin) por la estrecha puerta del instante, allí donde su extensión intensiva hace equivaler la densidad del *tiempo-ahora* el tiempo incortado y glorioso del *tiempo-pleno*."

## "Pequeña historia de la fotografía": un estudio sobre la decadencia. La fotografía como arte.

No por casualidad al anunciarle a Scholem en una carta de octubre de 1931 la aparición de su trabajo sobre la fotografía en *Die Literarische Welt*, Benjamin lo vincula a *La obra de los pasajes*. Benjamin estaba hablando de una profunda comunidad de esos dos trabajos que desarrollaba contemporáneamente (recuérdese que comenzó a trabajar en el proyecto de *Das Passagen-Werk* en 1927): la decadencia de la mercancía es el punto de cruce. Allí parece concluir el convólvulo Y, desde allí parte "Pequeña historia de la fotografía". En *La obra de los pasajes,* por una parte, se ilumina la época del auge de la forma mercancía, la París, la capital del siglo XIX, a través del presente, a través de un ahora en el que la mercancía lleva la marca ya indeleble de la avería. Ilumina el auge desde la decadencia. Y por otra, permite mirar desde lo sido el despliegue del ahora. Permite leer en las tensiones del lenguaje de la técnica en el siglo XIX, la dialéctica de la fotografía de hoy. Estas dos posiciones de historiador materialista también son asumidas en el texto de 1931.

El desarrollo de máxima aceleración de la fotografía desde su nacimiento hasta los albores del siglo XX "excluyó por mucho tiempo toda consideración retrospectiva":

"Por eso ocurre que durante decenios no se ha prestado atención alguna a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantean el auge y la decadencia de la fotografía."

Ya al inicio del artículo, Benjamin explicita su programa: el esplendor de los primeros años de la fotografía sólo sale a la luz merced a su decadencia. Los Nadar, los Hill, los Cameron son rescatados de la mano de la industrialización de la fotografía, proceso en el que se inscribe la avería de la fotografía del siglo XX. El brillo de los primeros retratos sólo sale a la luz contrastado con el predominio en el siglo XX de la fotografía creativa, "su sumisión a la moda".

El proceso que va de Nadar a las fotografías de los anuncios publicitarios es el mismo (es "idéntico") al que se verifica en la decadencia de la mercancía en el capitalismo industrial en el paso del siglo XIX al XX. Es en este sentido, entonces, que "Pequeña historia de la

fotografía" y el convólvulo Y de *La obra de los pasajes* sostienen una profunda vinculación.

En su retrospectiva histórica, Benjamin da cuenta de la existencia de dos procesos diferenciados de la decadencia del arte del retrato fotográfico en el que habían sido maestros Nadar, Disderi y Cameron. El esplendor de esos retratos coincide con el auge económico y cultural de los usuarios finales de la fotografía: la burguesía. De entre las sombras, surge la "verdadera moral", la "bella esencia" de un rostro, como la defendían Disderi y Nadar. Cumplen de esta manera con las demandas de sus clientes:

"Había en torno a ellos un aura, un medium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba. Y de nuevo disponemos del equivalente técnico de todo esto; consiste en el continuum absoluto de la más clara luz hasta la sombra más oscura."

La aparición de las tarjetas de visita que incluye el retrato de su portador es el primer indicio de la industrialización de la fotografía. La primera señal de su mercantilización. Pero esta fuerza propia del capitalismo va atener su contrapartida.
A partir de ese momento hacia los años '70 del siglo XIX, como se dijo, se desatan dos procesos, a saber: el primero se inicia con la salida del hombre como referente central: calles desiertas, zapatos, fuentes, escaleras, patios vacíos. La primera reacción frente al hastío que genera la producción serializada de rostros ya sin ningún matiz, es la renuncia al hombre: Eugene Atget es su estandarte.

"El fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato en la época de la decadencia. Saneó esta atmósfera, la purificó incluso: introdujo la liberación del objeto del aura, mérito éste el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente."

Atget (1857-1927) se hizo fotógrafo tardíamente, a los 35 años. De 1898 a 1925 sacó fotos de la París Vieja: desde aquel año comenzó a fotografiar sistemáticamente los testimonios arquitectónicos de la época anterior a 1789, y esto es lo que se da en llamar la "Vieux Paris". Atget comenzó su tarea montado en el esfuerzo que el municipio de París comenzó a hacer a fines del siglo XIX para proteger los monumentos y documentos de la ciudad antigua. Los objetivos que persiguía Atget eran documentales. Y buena parte del destino

que pudo darle en vida a su trabajo fue su venta a organismos públicos interesados en ese material documental. La perfección técnica y el cuidado formal no estuvieron nunca entre sus intereses. Pero su independencia de criterio para la documentación lo transformó en un fotógrafo único. Man Ray lo descubre y publica algunas fotos de él en la revista *La Révolution surréaliste*: Atget, muy consciente y coherente con los objetivos de su trabajo le pide que no dé a conocer su nombre en ese medio. La documentación y no la innovación estética que aquella pueda contraer. Berenice Abbot, asistente de Man Ray en aquella época, se dio cuenta tempranamente del valor del trabajo de Atget y es gracias a ella que la obra del francés llegó hasta nosotros. Benjamin también fue precursor en esta valoración: "Pequeña historia de la fotografía" fue publicado sólo 4 años después de la muerte de Atget.

Esquinas, plazas, fuentes, parques, cuadras, puertas, escaleras, monumentos, interiores, hoteles, pasajes, cafés, negocios, el Sena. Atget pudo mostrar la ciudad vieja en el medio de las rápidas transformaciones de aquellos 30 años. Pero también objetos: juguetes, zapatos, calesitas, caballitos de plaza, basura, diarios, panes, frutas, verduras, ropa, muñecas, sombreros, autos. Y también algunas pocas fotos de hombres y mujeres en sus trabajos en la gran ciudad: afiladores, vendedores de pan, vendedoras de flores, putas, ropavejeros (muchos ropavejeros con sus carros), vendedores de paraguas, vendedores ambulantes, guardianes de plaza.

Atget documentó la París de casi 70 barrios (se menciona uno por cada uno de los 20 "arrondissement"): Saint Germain, Gaillon, Quartier des Arts-et- metiers, Saint-Merri, Saint-Victor, Monnaie, Invalides, Champs-Elysées, Quartier du Faubourg-Montmartre, Porte de Saint-Denis, La Roquette, Bel-Air, Quartier de la Gare, Montparnasse, Saint-Lambert, La Muette, Ternes, Clignancourt, Quartier D'Amérique o Beleville. Salía con su cámara de 20 kilos de peso y usaba negativos sobre vidrio de 18 x 24 cm. Iba a pie, en subte o en tren hacia los suburbios.

En 1930 apareció en París, Leipzig y New York, el libro *Atget. Photograph de Paris,* gracias al cual el conjunto de su obra comienza a ser conocida (seguramente Benjamin lo conoció a través de esta edición)

Pero la renuncia al hombre que Benjamin ve en Atget no podía durar. El cine ruso, los Eisenstein, los Pudowkin pondrán frente a la cámara a “hombres que no utilizan de ninguna manera su fotografía”. Es un hombre distinto el que vuelve a estar frente a la cámara luego del surrealismo de Atget. August Sander, que en el ámbito de la fotografía realiza una fisiognómica similar a la de los directores rusos en el cine, es uno de los pioneros de la fotografía sociológica. En las fotos de Sander que Barthes desprecia (“Como distancia, la mirada social se sirve de una estética refinada que la convierte en vana: sólo hay crítica en aquellos que ya son aptos para la crítica.”), Benjamin ve “desplazamientos del poder, tan inminentes entre nosotros, (que) suelen hacer una necesidad vital de la educación, del afinamiento de las percepciones fisionómicas.” (Y esta cita demuestra palmariamente que Barthes leyó este texto y que probablemente lo haya usado como espejo frente al cual oponerse y con certeza lo incluyó en el conjunto de los trabajos sobre fotografía “históricos o sociológicos: (los que) están obligados a enfocar muy de lejos”. Contrariamente a la comunidad entre los dos autores que percibe Derrida).

August Sander (1876-1964) publica en libro en 1929 sus 60 primeras fotografías de *Hombres de los años 20*, que había sacado entre 1925 y 1927. Este libro, que fue prologado por Alfred Döblin, constituía un resumen de su extenso trabajo sociológico sobre los 7 tipos sociales de la Alemania de los años 20. Es la Alemania que cuatro años después va a apoyar el acceso de Hitler al poder.

Benjamin escribe “Pequeña historia de la fotografía” conociendo sólo esas 60 fotos. El estudio completo está constituido por 619.

Son 7 clases en las que Sander divide a la sociedad alemana de los años 20. Los campesinos, los trabajadores manuales, las mujeres, los status sociales, los artistas, los habitantes de la gran ciudad y los postergados. A su vez cada clase está subdividida en subclases.

Los campesinos en 7: los jóvenes, los niños y sus madres, las familias, los movimientos y acciones, los tipos, los pequeño burgueses y los deportistas.

Los trabajadores manuales en 5: los maestros, los industriales, sus movimientos y acciones, tipos de trabajadores: físicos y espirituales y los técnicos y los intelectuales.

Las mujeres en 5: con sus hombres, con sus hijos, en familia, las elegantes y en la práctica de sus oficios.
Los status sociales en 12: los estudiantes, los sabios, los funcionarios, los médicos y farmacéuticos, los jueces y abogados, los soldados, los nacionalsocialistas (como una subdivisión de "los soldados"), los aristócratas, los curas, los maestros y pedagogos, los comerciantes, los políticos.
Los artistas en 7: los escritores, los actores, los arquitectos, los escultores, los pintores, los compositores y los músicos.
La gran ciudad en 11: los movimientos, los extranjeros: ferias y circos, los extranjeros: gitanos y garabitos, las fiestas, los jóvenes, la servidumbre, tipos y conductas de la gran ciudad, personas que tocaron a mi puerta, perseguidos, políticos presos, trabajadores extranjeros.
Los postergados constituyen un solo grupo: los idiotas, enfermos y la materia misma.

Las fotos de Sander no son retratos. Son estudios despojados de toda pretensión estética o moral (Nadar caracterizaba así a sus retratos). No hay nombres bajo las fotos de Sander, pues el individuo no importa: cada foto representa un tipo fisiónomico de la Alemania de los años 20.
En efecto, las fotos de Sander cumplen una función similar a las de Karl Blossfeldt (1865-1932). Lo que Sander realizó para la sociedad, Blossfeldt lo hizo para la botánica. Tallos, hojas, flores, plantas, arbustos, pétalos, pimpollos, se suceden en una clasificación tan exhaustiva como la de Sander. El sueño de Arago, el relator parlamentario que justificó ante la Cámara de Representantes en París en 1839 la necesidad de la compra por parte del Estado francés del invento de Daguerre, de una fotografía que nutra a la ciencia, se hace realidad en Blossfeldt. Las palabras latinas substituidas por la imagen misma del espécimen: acer rufinerve, Alnus cordata, asclepias, azorina, arenaria, ballota, calendula campanula, cephalaria, clématis, cnidium, cotula, coronilla, dipsacus fullonum, phacelia congesta, magnolia denudata, silphium lacinatum, valeriana, y tantas más.

Pero no sólo mediante Sander y Blossfeldt Benjamin da cuenta de un camino diferente que el de la decadencia verificable ya hacia 1875 del "arte" del retrato. Las fotos del París de hierro de Germaine Krull, *Bifur* o *Varieté* revistas ilustradas de vanguardia, todos ellos con un programa que había anunciado Atget:

"Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible."

Es precisamente en el desmoronamiento del *unicum* (tanto productivo como perceptivo) de la obra de arte, como este programa se realiza. Se trata también del *arte como fotografía*, la reproducción fotográfica de obras de arte. A fin de cuentas, en este punto, Benjamin previó el título de su texto sobre el cine de 1935. Es la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. En esta época resulta más fácil "captar un cuadro, y sobre todo una escultura y hasta una obra arquitectónica, en foto que en la realidad". Claro que los Duhamel elitistas dirán que la culpa es de la decadencia de la sensibilidad artística, dirán que la culpa es los receptores, de las masas. Y frente a este conservadurismo teórico, Benjamin da el gran salto: la percepción de grandes obras es en nuestra época (1930) una *hechura colectiva*. La técnica de reproducción es una "técnica reductiva" que ayuda al hombre a dominar las obras para acceder a su utilización. Arte tecnificado para acercar espacialmente las cosas a las masas.

Mientras la fotografía iba sumando mojones en su sendero "antiaurático", la burguesía comienza su camino decadente, deja de tener confianza en sí misma: el lenguaje de la técnica ya no está bajo su control. En el ámbito de la fotografía el proceso fue el de la espiritualización: la fotografía creativa.

"Pequeña historia de la fotografía" es un texto, entre los tres dedicados a la técnica, único: Benjamin percibe *in praesentia*, en vida, el proceso de industrialización de la fotografía en el capitalismo de la mercancía averiada del siglo XX (en el caso del cine Benjamin presupone lo que sucederá, pero no dedica, y lo hace muy consciente de esa secundarización, a esas suposiciones más que unas pocas líneas de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"). Y dedica el final de su artículo a reflexionar sobre este aspecto, que es, en síntesis, la cara visible de la decadencia de la fotografía. Sin dudas,

es la perspectiva más compleja que aborda su texto (y también elige hacerlo de un modo breve, pues su prioridad siguió siendo la "tecnificación").

Se trata de comprender, en principio, los significados múltiples del siguiente enunciado: "la fotografía como arte".

Para ello antes es necesario comprender cómo se llega en el ámbito de la fotografía a su crisis. El testimonio de la decadencia del retrato fotográfico en el texto de Benjamin de 1931 es la foto de Kafka descripta más arriba. Se trata del proceso de "interiorización" propio del arte burgués. Es la misma época en la que el arte se defiende de la técnica mediante la ideología del "arte por el arte": el arte se interioriza en las casas burguesas. Los ojos tristes de Kafka salvan a esa foto de la ignominia en la que ha caído al entrar en el portarretrato apoyado encima de la chimenea del living. El propio Benjamin se ve a sí mismo junto a la tía Margaritina en los horribles álbumes familiares. Y esas fotos para consumo familiar que hablan de la privatización del retrato dan cuenta de dos procesos: el primero es técnico: los avances han permitido la victoria final de la luz frente a la sombra. El segundo es el de la decadencia de la forma de la mercancía, la avería de su magia que en el mundo de la fotografía se traduce en el fin de ese halo mágico que rodeaba a los primeros retratados. En el patetismo de las tapas de los álbumes de recuerdos de la familia burguesa se deja ver la decadencia. ¿Y cuál es la reacción? Primero, como se ha visto, el conservadurismo que implica la interiorización. Segundo, y análogo al movimiento del arte por el arte, la línea más retrógrada de la fotografía, la de quienes pretenden hacer valer a la *fotografía como arte*, puro oportunismo, pretenden alejar a la fotografía de las experimentaciones sociales, científicas o fisionómicas.

Esa línea conservadora es la que tiene continuidad en la "fotografía creativa", sumisa a la moda. Se trata de la fotografía utilizada con fines publicitarios. Bellas, homogéneas, defumadas, pero imposibilitadas de mostrar algo que no sea la propia asociación que pretenden imponer. Es el espíritu hecho fotografía, un espíritu que supera a la técnica, crea, asocia, embellece. Falsea. "Más precursora de su venalidad que de su conocimiento", dice Benjamin de ella. El mapa de la crisis de la fotografía burguesa es análogo al de la crisis del orden social que la vio nacer y del fetiche de la mercancía que fue el sostén de su época

dorada. Ante la amenaza, la burguesía siempre se espiritualiza. Y espiritualiza todos sus productos. Y a la fotografía la llena de atractivo y sugestión.
La fotografía constructiva, que tiene su escuela en el cine ruso, le responde con experimento y enseñanzas. Y es en la construcción fotográfica donde la leyenda al pie adquiere todo su sentido pedagógico. La fotografía constructiva, como el cine mudo, fotos fugaces y secretas "cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación" que mantenía vigente la fotografía creativa. La leyenda, entonces, completa la imagen, se inscribe en ella, se transformará, se pregunta con toda la certeza de la respuesta Benjamin, en un "componente esencial de las fotos".

Del mismo modo como en el cine el capitalismo al dar en él el tono procura la sobrevivencia del aura, en la fotografía la espiritualización que es lo mismo que el miedo de la burguesía ante las amenazas de la crisis económica, la transforma en venal, creativa, representación, cliché artístico, "la vivencia como botín de la cámara", producto comercial. Frente a esta tendencia, Benjamin pone de pie el valor combativo de la superestructura y defiende la fotografía constructiva, el desarrollo de la fotografía científica, las galerías fisiognómicas, la enseñanza a las masas a través de las leyendas. Se trata una vez más del combate entre las fuerzas de la técnica contra el conservadurismo burgués que se guarece en la espiritualización. De una apuesta por profundizar la crítica de la burguesía (y todos y cada uno de sus productos) mediante la radicalización de la tecnificación del arte. En eso consiste *el arte como fotografía*: percepción colectiva, cercanía, ruptura de la autoridad que, debemos saberlo, no ceja esforzarse por sobrevivir y por vencer. Y no cejará.
Benjamin plantea que las fuerzas contrarias a tal autoridad, una autoridad devaluada por la indudable avería del valor de fetiche de la mercancía en el siglo XX pero todavía enormemente potente, tampoco deben cejar en cada uno de los terrenos donde la lucha deba darse. Pues "tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer."
La lucha por una fotografía que experimente y enseñe es, en esa mónada, la batalla que debe darse y que no puede ser despreciada. Y debe ser dada pacientemente.

Y no se trata, por supuesto, de esa falsa confianza en la técnica que se llama tecnocratismo. Sino de dar al hombre un grado de dominio sobre las cosas sin el cual no sabría utilizarlas. Eso hace la fotografía con las obras de arte. Y ese camino (como el de Sander o el de Blossfeldt también) debe ser profundizado.
Tecnificación radical de la esfera artística para dejarla sin rémoras de representacionalismo, aura, autoridad y lejanía. El lenguaje de la técnica que, de la mano de la daguerrotipia, entró para siempre en los dominios del arte para romper con su unicidad y su carácter objetual, debe ser radicalizado y extendido. Este es el legado de Benjamin contra toda interpretación melancólica o nostálgica o dubitativa que pueda querer ser impuesta sobre sus textos. Benjamin sabía que el arte objetual/representacional/aurático que la fotografía había puesto en crisis severa con su advenimiento, es una de las armas más poderosas de la burguesía para su pretensión de sobrevivencia y dominio. La batalla contra él deberá ser incansable. Y todas las líneas que apunten a su debilitamiento (los Atget, los Sander, los Blossfeldt, entre otros) deben ser apoyadas.

Benjamin ilumina a Nadar desde la decadencia del retrato que "ve" en los álbumes familiares de las casa burguesas. Resalta a Sander y Blossfeldt contra la espiritualización de la fotografía creativa (anti técnica). Entiende los "procesos y fuerzas originales" de la técnica fotográfica desde sus "traducciones burguesas". El lenguaje de la técnica tiene un tono original (el que puede leerse en las citas del convólvulo Y de *La obra de los pasajes)* y una traducción conservadora realizada por la burguesía temerosa de las fuerzas que ella misma desató.
En este caso, la conflictividad entre el lenguaje original de la técnica y la espiritualidad burguesa que al verse amenazada por aquél se guarece en los livings y en la creatividad fotográfica, constituyen las fuerzas primera y segunda respectivamente. Por esto, no se puede hacer una analogía directa en este caso entre original y traducción, pues allí (en "La tarea del traductor") Benjamin leía solidaridad y cierta comunidad. En la historia de la fotografía, en cambio, se puede vislumbrar con Benjamin, detrás de la sosegada acumulación del "desarrollo técnico", la batalla sin cuartel entre por un lado las fuerzas de la técnica que pretenden dirigirse hacia la posibilidad de que el hombre aprenda a utilizar los objetos a su alcance y las obras de arte y por el otro las fuerzas conservadoras de la

burguesía que, en cuanto se da cuenta del poder amenazante de la técnica, por el descontrol y la incomprensión que muestra sobre el mundo de las cosa, intenta transformar su potencia en lo contrario mediante la tecnocratización y la espiritualización. Esto es: la burguesía separa los ámbitos de la técnica y del arte (que la daguerrotipia había nacido para unir) y así impide la asequibilidad. El aura siempre buscada de la obra de arte tanto por los artistas al servicio de la burguesía como por sus exégetas los críticos y el poder desatado de la técnica estetizada verificable en el fascismo y en la sociedad del espectáculo, se sostienen gracias a su intencionada separación.

Para que tenga algún sentido hablar de original en la técnica fotográfica es dable que nos estemos refiriendo al referente. Su copia es la foto misma. De modo que la foto es, en sí misma, copia. Una copia técnica. Reproducción técnica. Una copia que modifica sustancialmente el carácter del original que sólo llega a nosotros en su soporte copia. Este hecho es el que Benjamin describe como el predominio del valor exhibitivo en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. El arte tecnificado, específicamente aquel que no teme y que asume sin prejuicios que sólo existe en un soporte técnico, es una trama de producción, distribución y percepción colectiva. Una obra, esta palabra pronto deberá desaparecer, que es, en sí misma, soporte. La relación entre referente y foto ya indicaba hacia mediados del siglo XIX este camino. Cuando Benjamin dice que en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte no tiene sentido distinguir entre original y copia, se estaba refiriendo, con un poder anticipatorio que abruma, a este proceso de transformación de la obra en soporte mismo.

Este es el segundo sentido que se puede construir de la relación entre original y traducción de la cita de de Man. La foto es la traducción misma de un referente que ya se ha perdido, en el instante en que fue tomada, para siempre. Tal es un original inhallable, cuya búsqueda no tiene ni nunca tuvo ningún sentido. El triunfo del valor exhibitivo hacía que se desmorone el aura del original con toda la energía liberadora de los hombres que ese desmoronamiento contraía.

¿Por qué sin embargo, la industria cultural con toda su energía conservadora, con toda su fuerza dirigida a reponer los valores auráticos donde ellos no tienen sentido, por qué la industria cultural no ha dejado de triunfar?

No es éste el lugar para responder a esta pregunta inquietante. Los conceptos de “industria cultural” (Adorno y Horkheimer) o de “sociedad del espectáculo” (Debord) se levantan sobre un fondo totalizante y de profecía teleológicamente realizada que son insostenibles desde un punto de vista benjaminiano. Por lo tanto, esa pregunta dirigida a Benjamin para su respuesta requiere primero un “ajuste de cuentas metodológico” que no haremos aquí. Benjamin era consciente poco antes de morir que el capitalismo no ha dejado nunca de vencer. Y que sólo la fuerza mesiánica que nos viene de nuestros ancestros, de él mismo para nosotros, permite la resistencia.
Mientras el capitalismo sea quien dé el tono de la producción, distribución y percepción colectiva del arte actual, la situación no podrá modificarse sustancialmente. Dar cuenta y apoyar los movimientos contrarios a él en su origen y su desarrollo es un deber del materialismo histórico. Descubrir y apoyar en su existencia infinitesimal (como los espíritus de Rozensweig), es decir mientras el capitalismo no pase a darles el tono, a los Atget, los Sander, los Blossfeldt, los Eisenstein, del siglo XXI.
Y el Mesías, dice Benjamin, cita que vale repetir, en su artículo sobre Kafka que dijo un gran rabino, no cambiará al mundo por la fuerza, “sino que sólo hará falta arreglar algunos detalles”.

# Presentación de

# "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"

# Por qué presentar “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”(1935)

Una presentación de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” casi setenta años después de su escritura (en 1935, y publicado por primera vez en 1936) por Walter Benjamin y a treinta años de su primera y única traducción (y publicación) al español por Jesús Aguirre para Taurus, implica un desafío que sólo se justifica si permite abrir y desgranitizar algunos nudos de significado cuya cerrazón impidió hasta ahora una valoración adecuada del texto por la mayor parte de la crítica teórica y académica en nuestro idioma. En el excurso pudieron verse (en los ejemplos de Schmucler y González) algunos de los problemas de interpretación, y no los más simples, que contrae la lectura de este texto. En el prólogo de este ensayo se puntualizaron algunos de los orígenes posibles de la dificultad de lectura que presenta este texto: la “melancolización biográfica” a la que fue sometida la imagen post mortem de Benjamin y la dificultad de “uso” de sus conceptos a la hora de criticar la evidente alienación de las masas en la sociedad del espectáculo.

El recorrido que hemos hecho hasta aquí pone en cuestión esos dos “prejuicios”. La “presentación” en sí del texto lo seguirá haciendo.

Este capítulo de nuestro ensayo tendrá una característica diferencial con respecto a los otros dos: la reflexión sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” será predominantemente “intrínseca”. Esto es: como estamos ante un texto mucho más conocido que los otros dos estudiados, y los problemas que plantea están vinculados las estrategias de lectura y comprensión, el enfoque estará más centrado en dilucidar significados y conceptos desarrollados por Benjamin en el artículo mismo, que en trabajar sus relaciones con otros textos vinculados con él. Sin embargo, en tanto que elemento de una tríada, los análisis del artículo sobre la fotografía y del convólvulo Y constituyen el antecedente necesario e insoslayable para la comprensión de la perspectiva que se va a exponer aquí.

Es inconcebible llegados a este punto hacer una lectura del texto sobre la obra de arte, sin dar cuenta de elementos como el concepto de historia, los significados construidos sobre el lenguaje de la técnica, la relación entre los lenguajes de la técnica y del arte, la noción de traducción como centro de una teoría del lenguaje o, por mencionar sólo algunos de los tópicos trabajados, los aspectos metodológicos necesarios para comprender cualquier texto "materialista" de la obra de Benjamin.

Esta presentación, en definitiva, estará dividida en cuatro aspectos que desde mi perspectiva todavía permanecen oscuros luego de tantos años de lectura, análisis y uso. El objetivo no es una vana, indeseable e improbable claridad, sino la apertura hacia horizontes de discusión más complejos que los que hemos venido sosteniendo hasta ahora sobre este texto, uno de los más leídos y mencionados entre los traducidos al español de la obra de Benjamin. La lista de aspectos no pretende ni mucho menos ser exhaustiva, sino dar cuenta de una perspectiva y de una discusión. He aquí, entonces, los cuatro aspectos en que estará centrada esta "presentación" de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica":

1. la obra de arte como mercancia,
2. el concepto de aura
3. el "Prólogo" y el "Epílogo": el marxismo y el fascismo,
4. la tesis 15: la percepcion cinematografica.

Este listado podrá resultar limitado y arbitrario. Sin embargo creo en primer lugar que ataca los nudos de dificultades y malinterpretación que provoca la lectura de este texto. Y en segundo lugar, abre los caminos para una de las tareas teóricas más arduas y complejas de nuestra época: la reflexión sobre las prácticas artísticas en el siglo XXI tensionadas entre la disolución y la industria cultural. A fin de cuentas dos caras de una cada vez más compleja sociedad del espectáculo. Benjamin, sin dudas, sienta las bases para una reflexión diferente. A fin de cuentas éstas eran las tareas que nos planteábamos al inicio del camino.

Pero esta perspectiva sólo se hará visible si es confrontada con otras y en el mismo acto de la confrontación comenzará su despliegue.
Por lo tanto, comenzaremos con una digresión: la lectura crítica de dos comentarios argentinos a "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

## Excurso sobre lecturas en la Argentina a inicios de los '90 de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"

En 1993, hace ya más de diez años, el Instituto Goethe y Editorial Alianza publicaron un libro que recogía las ponencias de veinte ensayistas latinoamericanos para el coloquio internacional organizado por el Goethe-Institut Buenos Aires en octubre de 1992 por el centésimo aniversario del nacimiento de Walter Benjamin, sobre diversos aspectos de su obra. El libro está organizado por capítulos según la tematica de cada artículo. El último de esos capítulos, el séptimo, está dedicado a la temática "Medios, arte, tecnología". Está compuesto por tres artículos, dos de los cuales explícitamente dedicados al análisis de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

Esta nueva presentación del famoso artículo de Benjamin toma la opción de comentar esos dos artículos, "La pérdida del aura: una nueva pobreza humana" de Héctor Schmucler y "Benjamin y el fascismo" de Horacio González, con dos objetivos: por un lado resumir, en dos intelectuales académicamente prestigiosos, la recepción en la Argentina a inicios de la década del 90 del texto de Benjamin; y por otro, a través de un comentario crítico de esos dos artículos, presentar una lectura diferenciada de "La obra de arte..." en lo que constituirá, finalmente, la "presentación" de ese texto como conclusión del recorrido hecho a través del lenguaje de la técnica.

Iniciaremos este camino por el análisis de los textos de Schmucler y González.

### Acerca de "La pérdida del aura: una nueva pobreza humana", de Héctor Schmucler.

Si todo análisis textual puede empezar con su título, pues éste da indicaciones al comentarista sobre un recorrido de lectura privilegiado por el autor, debería esperarse del

texto de Schmucler un mapa del difícil concepto de "aura" en la obra de Benjamin, o al menos una somera explicación de los significados predominantes en el texto específico, en este caso "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" que apareció en una traducción francesa de Pierre Klossowski revisada por Benjamin en *Zeitschrift für Soozialforschung* 5/1 (1936) bajo el título "L'oeuvre d'art a l'époque de sa reproduction mecanisée", es decir recorrer los significados de "aura" en la obra de Benjamin (para esto se puede alegar que el espacio del que disponía Schmucler en el coloquio y posteriormente en el libro, no alcanzaba para tal desarrollo) o al menos un esclarecimiento del concepto desde la perspectiva de Schmucler en el marco de su aparición en el texto de Benjamin.
Sin embargo, en el análisis de Schmucler el concepto de "aura" está casi ausente: en la página 239 "Benjamin buscaba el aura negándola" y en la página 246 la cita de la definición del concepto que se puede utilizar para comenzar un trabajo con estudiantes universitarios: "El aura, "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) es reemplazada por la inmediatez con que las masas se apoderan de las cosas...". Y esto es todo lo que Schmucler tiene para reflexionar sobre el término más relevante (junto a "pobreza") del título que decidió ponerle a su artículo sobre "La obra de arte.."
Tampoco hay otras menciones al problema de la lejanía o la cercanía de las cosas en el arte.
Por otra parte, hay una mención a un fragmento bastante conocido del *Diario* de Bertolt Brecht, en el que éste califica al concepto de aura afirmando que "todo esto es misticismo; misticismo en una postura opuesta al misticismo. ¡En qué forma se adopta el concepto materialista de la historia!, es casi horrible". Esta afirmación de Brecht no es discutida ni comentada por Schmucler.
Hay otro problema que a primera vista puede parecer menor, sobre un título: el del artículo de Benjamin. Schmucler escribe ese título 13 veces a lo largo de su artículo. En 9 oportunidades lo hace de manera equivocada (según el título original en alemán, según la traducción francesa mencionada más arriba y según la traducción de Jesús Aguirre al español para la edición de Taurus de *Discursos Interrumpidos I* que cita permanentemente Schmucler). Lo cita así: "La obra de arte en la época de ***la*** reproductibilidad técnica". Este error que sólo es subsanado en la última mención, en la página 248, y en algunos pie de página, no parece ser ajeno al corazón de la interpretación del texto por parte de Schmucler.
El uso del adjetivo posesivo refiere un elemento central en el trabajo de Benjamin que es

que el fin del aura constituye una nueva etapa en la historia de la producción y recepción de obras de arte. Por lo tanto, nuevas formas que la obra de arte asume en su nueva época, la de su reproductibilidad técnica. El artículo "la", que prefiere Schmucler, parecería referir a una época en la historia general del capitalismo como si Benjamin no estuviera trabajando específicamente "unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción", sino unas tesis sobre un momento en la historia de los modos de producción capitalista: el de ***la*** reproductibilidad técnica. Esta confusión, por supuesto, no es casual. Schmucler preferirá afirmar, como se verá, que Benjamin ha decretado la muerte del arte. Por otra parte, sobre el final de su artículo, Schmucler explicita sus objetivos: "Recordar el marxismo de Benjamin no es sólo un ejercicio de exégesis: pretende una reivindicación de la memoria en tiempos de un olvido indiferenciado."

Y remata con un concepto de olvido tan lejano al trabajo de Benjamin: "Hay otro olvido, el que elige qué olvidar, es decir, el que decide qué recordar, el que hace que la memoria dé sentido a lo que somos." Un olvido que elige, o que voluntariamente decide: es difícil escribir algo con respecto al olvido más alejado de Benjamin, de Kafka, de Proust.

Recordar el marxismo de Benjamin constituye, al menos, una buena intención (frente al "imperio de lo mediático"). Pero transformar a Benjamin en un continuador del marxismo más teleológico, más ingenuo, más mecanicista, es otra cosa. A esta altura, no pueden caber dudas sobre la inscripción de algunos de los textos más significativos de Benjamin, por no decir la mayor parte de su obra, en la discusión metodológica al interior del materialismo histórico. Pero esa inscripción no lo puede adscribir al seguimiento acrítico de una interpretación hegeliana de Marx. Los aportes de Benjamin al materialismo histórico resultan, desde nuestra perspectiva, una renovación que todavía no ha podido ser procesada por completo. Y mucho menos en los comentaristas que trabajan con sus traducciones al español, pues su obra magna, *La Obra de los pasajes*, aún no ha sido traducida. Esa renovación ni siquiera es vislumbrada por el texto de Schmucler, que parece querer inscribir a Benjamin en otra tradición: la de los errores de pronóstico del marxismo. Habrá que tener paciencia. Y empezar por el principio.

Schmucler comienza su trabajo relacionando una mención "como al descuido" de Benjamin sobre el recogimiento ante la obra de arte (que, por otra parte, es una característica central de la percepción aurática) con un cuento de Marguerite Yourcenar sobre un pintor chino

que desprecia a las "gentes que no están hechas para perderse por el interior de una pintura". Según Schmucler, Benjamin era como el pintor chino, y denegó su propia salvación que anidaba en la poesía. Luego, mencionando un par de veces la "inasibilidad" o "lo incomprensible" (si se descarta la "hipótesis de Dios") de las ideas benjaminianas, Schmucler rescata como símbolo para la "comprensibilidad", la muerte , "el gesto final esclarece, en cambio, nuestra propia mirada. Desde allí, desde su muerte atrayente y reveladora, tratemos de pensar un texto de Benjamin". Pensar lo escrito por un autor, desde los significados que pudieran ser creados desde la perspectiva de un relato de vida y muerte trágicas ("como toda tragedia, habla de una época y apunta a la eternidad"), no parece muy prometedor. Y al final "Su muerte siempre regresa", dice Schmucler sobre Benjamin, como si no pudiera hablar más que desde la muerte, como si el suicidio de Benjamin en Port Bou fuera más significativo para pensar su obra que la obra misma.

De modo que Schmucler se propone reflexionar sobre "La obra de arte..." desde la muerte de su autor, y esto significa "Pensarlo a 'contrapelo', como él lo indicaba".

Para eso opone y no opone el texto de Benjamin al de Adorno y Horkheimer sobre la "industria cultural", luego opone y no opone "La obra de arte..." a las "Tesis de filosofía de la historia", y termina esa reflexión hablando de la "tensión" de la escritura de Benjamin, que "no es críptica" sino "secreta", "en tanto contiene un misterio inalcanzable para el propio autor". Benjamin, según Schmucler se asombra por lo que escribe: "Como si dijera: 'las cosas son así; pero me sorprende el que pudieran ser exactamente lo contrario" , dice Schmucler que podría decir Benjamin. Y lo que parece decirnos el Benjamin schmucleriano, el que nos habla desde la muerte, es que "La obra de arte..." es un intento "científico" "que se desmorona casi con congoja ante la visión de la catástrofe". Como la obra de Marx, dice Schmucler, se desmorona ante el triunfo definitivo del capitalismo. Shcmucler lee en Benjamin un autor inmaduro cuya "argumentación consecuente parece volverse contra sí mismo y el esfuerzo de la razón titubea para dar lugar a la afirmación de un deseo".

Schmucler justifica tamaña afirmación en los fragmentos de cartas que Jesús Aguirre menciona en su "Nota del traductor" al texto en la edición de Taurus y que WB enviara a Horkheimer, en la que Benjamin habla de "la hora fatal del arte". Este fragmento leido de

segunda mano le alcanza a Schmucler para afirmar que "Benjamin no vacilaba en certificar, ni más ni menos, que la muerte del arte".
Dejaremos que Benjamin responda (en las líneas del mismo texto que Scmucler está analizando):

"En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo). Enseguida se encargaron los teóricos del cine de hacer el correspondiente y precipitado planteamiento. Pero las dificultades que la fotografía deparó a la estética tradicional fueron juego de niños comparadas con las que aguardaban a ésta última en el cine."

Un poco más adelante, en la misma tesis 7 de "La obra de arte..." dedicada precisamente a combatir la idea de la muerte del arte a causa de la aparición de la fotografía y el cine, Benjamin la emprende contra la confusión de autores conservadores en esta discusión:

"Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia del cine en la misma dirección, si no en lo sacral, sí desde luego en lo sobrenatural."

Aquí Benjamin muestra cómo quienes no comprenden el advenimiento de una nueva época de la obra artística, la de la conjunción entre arte y técnica, confunden los conceptos con los que la analizan. Benjamin nos dice que no se puede seguir analizando el arte con los conceptos heredados de una época anterior. Y son esos "autores reaccionarios" los que pueden seguir discutiendo si el arte ha muerto o no en la nueva época. Ya en 1931, en su texto sobre la fotografía, Benjamin era consciente de que esa discusión sobre la muerte del arte era llevada adelante por un "concepto filisteo del arte": luego de citar un texto de "un periodicucho chauvinista" (al parecer apócrifo) contra la fotografía, Benjamin afirma:

"Se expresa aquí con toda su pesadez y tosquedad ese concepto filisteo de *arte*, al que toda ponderación técnica es ajena, y que siente que le llega su término al aparecer provocativamente la técnica nueva"

No parece ser éste el autor del que pueda llegar a decirse que decía, como dice Schmucler que sentía Benjamin, "El arte moría y el alma no podía dejar de sentir el dolor de la pérdida".

Luego Schmucler dice que para Benjamin su descubrimiento “era semejante al efectuado por el ‘socialismo científico’ cuando estableció, como ley explicativa de la historia, la obligada contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción en las cuales originariamente se producía este desarrollo.” Tendría que haberse producido una metamorfosis tan abismal en un autor que venía trabajando desde 1928 en Das Passagen-Werk, que había ya trabajado sobre el olvido y una concepción por lo menos “heterodoxa” del tiempo y de la historia en sus ensayos sobre Kafka y Kraus, para que ese mismo autor pensara que su “descubrimiento” era algo así como la barata teleología de la historia.Dice Schmucler: “Benjamin parece creer más que Brecht en la teleología que encierran los postulados de Marx”.

Giorgio Agamben, traductor al italiano de parte de la obra de Benjamin, ha trabajado la cuestión del tiempo en Benjamin de un modo completamente diferente : “La afirmación de que “la estructura es la superestructura” no solamente no es una tesis determinista en sentido causal, sino que tampoco es una tesis dialéctica en el sentido usual, en la cual en lugar del predicado se deba colocar el lento proceso de la negación y de la *Aufhebung*: es una tesis especulativa, es decir, inmóvil e inmediata. Tal es el sentido de la “dialéctica inmóvil” que Benjamin deja como herencia para el materialismo histórico con la cual éste tarde o temprano deberá arreglar las cuentas. Pues ha llegado el momento de dejar de identificar la historia con una concepción del tiempo como proceso lineal continuo y por eso mismo comprender que la dialéctica bien puede ser una categoría histórica sin que deba por ello caer en el tiempo lineal. La dialéctica no debe ser adecuada a una concepción preexistente y vulgar del tiempo, sino que por el contrario esa concepción del tiempo debe ser adecuada a una dialéctica que verdaderamente se haya liberado de todo “abstraimiento””.

Agamben viene a terciar en la disputa teórica que sostuvieron  Benjamin y Adorno ya a partir de la publicación en 1936 en la Revista del Instituto para la Investigación Social que dirigía Horkheimer de “La obra de arte...” . La diferencias entre Benjamin y Adorno, no eran solamente metodológicas, no era sólo un problema de pronósticos distintos sobre el

capitalismo, ni tampoco sólo una diferente concepción de la obra de arte autónoma, las masas, el cine o la poesía de Baudelaire; la diferencia más importante, lo que transforma la distancia en insalvable, difícil la comunicación y la comprensión mutua, es una diferencia en la concepción del tiempo que Benjamin no soslayó, porque era muy consciente de que su concepción era el testimonio de "su experiencia histórica", no soslayó y le dedicó, casi como si fuera una última carta a Adorno, las *Tesis de filosofía de la historia*, un legado, Agamben dice herencia, que coloca a Benjamin en el centro de lo que debe ser hoy, todavía, una discusión al interior del materialismo histórico sobre la estructura, la superestructura y la experiencia de los hombres en la sociedad capitalista. Nuestra experiencia histórica.

La discusión entre Benjamin y Adorno es sólo una parte de la compleja trama de conceptos que constituyen la concepción del tiempo y la historia en Benjamin. Concepción que está presente en toda su obra: desde los primeros textos sobre el lenguaje hasta las *Tesis de filosofía de la historia*. Y aunque hubiera discontinuidades (que de todos modos deben ser demostradas con la lectura crítica de los textos en cuestión) resulta por lo menos simplificador, por lo menos apresurado, por lo menos desproporcionado, atribuirle a Benjamin una concepción teleológica del tiempo, cuando la totalidad de su obra, podría decirse desde una determinada perspectiva y las "Tesis de filosofía de la historia" son el testimonio final de ese esfuerzo sostenido, estuvo dirigida a derrumbar precisamente esa concepción.

Algo similar ocurre con lo que Schmucler llama y lo pone entre comillas, como si fuera un despropósito hablar de tal cosa en Benjamin, el "método de estudio" de Benjamin. Schmucler lo encuentra en el Prólogo de "La obra de arte...", y transforma a Benjamin en un discípulo "dialéctico" de Marx. Ya se han discutido en otro lugar[*] (y por otra parte lo han hecho decenas de ensayos con mayor o menor suerte), y someramente, algunos aspectos metodológicos del trabajo de Benjamin, la importancia de lo filológico, el concepto de interpretación, la extremada rigurosidad de su trabajo. Precisamente, lo que habíamos mostrado era la discusión que Benjamin sostuvo contra el "hegelianismo

dialectizante" al interior del materialismo histórico. Esa metodología rigurosa, como se vio en aquel trabajo, es la fuente a partir de la cual Benjamin construyó "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". La importancia de lo que Benjamin denomina "lo filológico" está vinculada con la necesidad que tiene la crítica de, en primera instancia, hacer una "lectura genuina" que confiera al objeto de trabajo, sea éste el cine o la poesía de Baudelaire, su "peso específico".

Schmucler sostiene que Benjamin, de la misma manera que Marx, aunque, aclara, después de Marx, realizó un "salto metafísico". Esto es: "Nadie como Marx hurgó en los intersticios del mundo industrial. Hasta Benjamin no se había penetrado en los detales que marcaban los nuevos fenómenos culturales masivos y los nuevos públicos que los consumían. Uno y otro se equivocaron a la hora de otorgarles significado y de prever el rumbo que tomarían". Dos saltos metafísicos, según Schmucler.

Schmucler propone otro salto: después de haber "acusado" al Prólogo de "La obra de arte..." de terminar en una concepción teleológica del tiempo, propone saltar directamente al Epílogo:

"Del prólogo al epílogo. Si el "Prólogo" es enfático en esperanzas, en afirmaciones metodológicas abstractas como todo método, ciego a veces a lo tangible como casi toda ciencia, el "Epílogo" muestra incertidumbres, perplejidades..."

Es que en el Epílogo, Benjamin se ha chocado de frente contra la realidad del fascismo y las masas que lo apoyan, las masas violadas. Es que

"Entre el "Prólogo" y el "Epílogo", Benjamin había podido llegar a desconcertar en su propósito de adjudicarle al cine un sustrato revolucionario. Es posible que ése haya sido el objetivo: desconcertar para exigir una mirada desde un lugar sin precedentes"

Para Schmucler "estamos en el "Epílogo" consternante".

Desconcierto, consternación. Entre el Prólogo y el Epílogo de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Schmucler rescata el desconcierto y la consternación.

---

* Nuestro trabajo aún inédito ya citado sobre "Adorno-Benjamin:un debate sobre la relación estructura/superestructura".

En la edición de Taurus de "La obra de arte en la época de su reprductibilidad técnica", entre el Prólogo y el Epílogo hay 37 páginas. ¿Habrá algo allí? Benjamin recomendaría leer. Y nosotros ahora comprendemos "la nueva pobreza" de la que hablaba Schmucler en el título de su ponencia.

## Acerca de "Benjamin y el fascismo", de Horacio González

González inicia su análisis de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" con un documentado análisis, teniendo en cuenta que el objetivo del texto parece ser estudiar la relación entre Benjamin y el fascismo en aquel texto, sobre lo que da en llamar el "método de la conmoción nerviosa" propio del surrealismo, que Benjamin habría aplicado para su análisis del cine. *Nadja*, Apollinaire, Rimbaud y Breton se apelotonan para mostrarnos el método de la conmoción nerviosa que, según González, Benjamin usaría para afirmar que "la dinamita del cine hizo saltar ese mundo carcelario" de "nuestros bares, oficinas, estaciones", etc.González se pregunta cómo en nombre de otro lugar cerrado como es el cine puede hacer saltar el "interior burgués" de aquellos lugares cerrados. Es que González ha interpretado que Benjamin "Con el cine, intenta combatir el fascismo". La herramienta de lucha contra el fascismo que puede exhibir Benjamin es la crítica, no el cine (y por si hiciera falta aclararlo: no crítica cinematográfica, sino teoría del arte). No es el cine, sino los conceptos críticos que de la reflexión sobre él como lenguaje de la técnica pueden surgir, los que son utilizables "para la formación de de exigencias revolucionarias en la política artística", como afirma Benjamin al Final del "Prólogo". Por eso se sospecha desatinado el planteo de González de que Benjamin veía el cine como el lugar "donde se constituía la última frontera humana de resistencia contra el fascismo". Lo más llamativo en un intelectual de la experiencia de González es que la frase anterior está separada por una coma de la siguiente: "resistencia que se expresaba en una teoría del arte con "conceptos inútiles" para el fascismo". ¿Es posible que González transforme al "nuevo público experto y disperso" al que se refiere un poco antes, en el sujeto conformador de una teoría del arte inútil para el fascismo? Benjamin pudo llegar a esa descripción del público

cinematográfico, esa experiencia nueva de la apercepción que desmorona la percepción aurática y concentrada que requiere el arte burgués, precisamente gracias a esa teoría del arte, que González desprecia, "inútil" para los fines del fascismo. ¿Atribuir la autoría de una teoría del arte, que González casi no se ocupa de trabajar, a las masas "dispersas y expertas" no es una confusión demasiado grosera?

Las simplificaciones no terminan allí. González le otorga un significado particular a lo que Benjamin denomina "politización del arte". Para el argentino "Benjamin indica un camino que se inicia en la comprensión del fascismo a través de la afirmación de aquello que el fascismo no puede comprender: la obra de arte politizada en la apropiación de sus condiciones de producción." Esto es poner a Benjamin en un camino en el que Benjamin no estuvo nunca, esto es, entender a la técnica simplemente como "fuerzas productivas excedentes". La idea de "politización del arte" en Benjamin está relacionada con el desmoronamiento del aura. Todos los valores vinculados a ella, a saber autenticidad, unicidad, originalidad, perennidad, misterio, caen en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte (valga aquí el mismo comentario que se ha hecho sobre el artículo de Schmucler en relación al título del texto "La obra de arte de arte en la época de su reproductibilidad técnica", González lo cita con el mismo de error, que leído su artículo no es casual, de substituir el adjetivo "su" por el artículo "la", con todas las consecuencias conceptuales que esto tiene y que ya fueron comentadas). Dice Benjamin:

"Esos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual....Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política."

Para comprender el concepto de "politización del arte" no alcanza con leer el "Prólogo" y el "Epílogo" de "La obra de arte...", ni siquiera con inscribir a Benjamin en la línea de reflexión de Rosa Luxemburgo o de un surrealismo transformado en "conmoción nerviosa". Para comprender la "politización del arte" hay que recorrer el camino que (no como afirma González que Benjamin "equipara el arte y la experiencia técnica" en el interés específico

del argentino por el trabajo del alemán sobre el surrealismo) ya desde el siglo XVIII viene cruzando los caminos del arte y la técnica hasta confluir indisolublemente ya en la fotografía. La dificultad que el fascismo tendría frente a la politización del arte, es que el fascismo comprende al arte desde el punto de vista de los conceptos heredados del "arte burgués", y puede resumirse esta herencia en la estetización y la espiritualización; y la politización del arte significa que por primera vez al arte no estará fundado en un ritual, sea éste religioso o pagano, tal como hace el fascismo con el cine o los estadios deportivos. La teoría fascista del arte es una continuidad de la teoría burguesa del arte, y ésta campea por todos los terrenos. La lucha de la crítica, que es el lugar que comparten Benjamin y González, y no el de los procedimientos artísticos, como se ha visto que confunde González, es construir conceptos "inutilizables" por el enemigo.
Pero tal cosa es imposible, si los conceptos se simplifican, y se transforma, por ejemplo, la politización del arte en la "apropiación de sus condiciones de producción" a la manera de un marxismo economicista del que Benjamin no puede, desde ninguna perspectiva, ser acusado, o el "uso" del arte por parte del Estado (idea tan pobre que no podemos suponer que esté en la base de la discusión planteada por González sobre "el problema irresoluble" de "los conceptos 'inutilizables´o 'intraducibles'" para otras teorías). El concepto de "politización del arte" no proviene de la simplificación marxista que parece suponer González. Proviene de la reflexión de Benjamin sobre la teoría del arte, su diálogo con la teoría del lenguaje, y su discusión metodológica al interior del materialismo histórico. Difícilmente González, pueda hacerse cargo de tales problemáticas en las escasas seis páginas de su artículo.

Benjamin ha podido ser ubicado, por la dificultad que implica la comprensión de sus textos, en muchos lugares "ideológicos". Pero el forzamiento debe ser brutal para transformarlo en un marxista lineal cuya única guía es la historia teleológicamente comprendida. González lo hace:

"Si por un lado hay una serie de estaciones repentinas que se suceden en la evolución de la técnica, estaciones que van de la litografía al periódico, de éste a la fotografía y de éste al cine, tenemos también el tipo de anunciación profética que un gesto artístico realiza de su propio "faltante" técnico. Así, el dadaísmo era la profecía inconsciente del cine. En el primer caso, hay un itinerario casi lineal que puede seguirse con la guía

habitual del marxismo de las fuerzas productivas. En el segundo caso, hay una idea trascendental que coloca a la técnica como una anunciación profética. Ella viene a destruir un aura, pero antes de eso, se preanuncia en estado aurático"

(El modo como plantea la problemática del aura y la técnica planteada por González revela su desconocimiento del convólvulo Y de *Das Passagen-Werk*, e incluso de "Pequeña historia de la fotografía", más allá de cierto regodeo fraseológico)

En el mismo libro de homenaje a Benjamin en el que fue publicada la ponencia de González, Karlheinz Barck, en la suya, cita un fragmento del convólvulo N "Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso" de *La obra de los pasajes* que usaremos como respuesta inicial (ya que la obra benjaminiana misma es una respuesta la interpretación de González):

"Uno de los objetos metódicos de este trabajo puede ser el intento de demostrar un materialismo histórico que anuló en sí mismo la idea de progreso. Precisamente aquí es donde el materialismo histórico tiene toda la razón en diferenciarse muy claramente de la tradición del pensamiento burgués. *Su concepto básico no es el de progreso sino el de actualización"*

Schmucler hablaba de una supuesta intención de Benjamin de desconcertar mediante "sus errores" (lo que Schmucler denominaba el "asombro" de Benjamin ante su propia escritura). No podemos dejar de pensar en los juegos de Sokal para desprestigiar a las ciencias sociales cuando se leen tamañas afirmaciones de González (lo de Schmucler parece signado por las buenas intenciones).

Luego, González, que parece haber saltado, como Schmucler, del "Prólogo" al "Epílogo", menciona sin explicar a un Benjamin hijo del "colapso luxemburguista" y del "irracionalismo asaltante de Luckács", pues en Benjamin "encontramos la guerra" vinculada al "arte por el arte". Más arriba se ha hecho un recorrido que unía el arte burgués con el fascismo. Y ése es, en principio y con la mayor humildad posible, el camino que hay que hacer para comprender aquél vínculo.

Finalmente González reconocerá que para él la escritura de Benjamin tiene el modo del "acertijo" y del "alma en pena". Lo que es inútil en Benjamin son sus conceptos dice sin más González en la página 271, son inútiles pues son incomprensibles, "intraducibles por nadie más". Para González, la escritura de Benjamin es "aurática" en el sentido de "misteriosa" e "incomprensible". Es por eso que González se "alegra de contraer una deuda en estos días argentinos": la lectura de Benjamin. Parece un chiste, teniendo en cuenta que González participó de este "homenaje" a Benjamin. Es una provocación. Habrá que tomar el guante, aunque sea más de diez años después.

Es el lugar de la "presentación" de nuestra perspectiva.

# "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica": sobre la tecnificación de lo artístico y las resistencias de lo aurático.

## 1. La obra de arte como mercancía

La tesis 10 de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" es una muestra acabada del modo con el que Benjamin encaró (aunque sin profundizar demasiado) el problema del cine "aurático" y su carácter de mercancía "averiada". Es importante citar el párrafo siguiente *in extenso* para luego sopesarlo con cuidado:

"A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las "estrellas", fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. Mientras sea el capital quien de en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad. pero no es éste el centro de gravedad de la presente investigación (ni lo es tampoco de la producción cinematográfica de Europa occidental)

El primer elemento que debe ser resaltado es que el cine *responde* a la atrofia del aura. El propio cine que había sido el adalid del desmoronamiento del aura de la obra de arte responde a lo que él mismo provocó. Resulta patente que Benjamin, bajo la palabra "cine" (*Film*), reúne (y opone) dos (por lo menos dos) significados: el primero, en la línea de sus trabajos sobre la fotografía, concibe al cine como el aspecto más desarrollado, más nuevo, más actual, del *lenguaje de la técnica* (que ha transformado por completo a la obra de arte,

hasta dinamitar toda su sustentación y autoridad representacional); el segundo, es el cine industrial, el que produce films comerciales, el que en la línea de producción del capitalismo y la burguesía en decadencia desde la última parte del siglo XIX, continúa produciendo mercancías que, pretendiendo retener la magia de antaño, resultan ahora sólo productos seriales que han perdido buena parte de su poder de encantamiento. Resulta evidente que a Benjamin, si bien no deja de ser consciente del proceso de mercantilización tanto del cine como de la fotografía, tiene puesto el interés en el cine como punto de unión entre la expresión artística y el lenguaje de la técnica. Una vía de reflexión (¿hoy muerta?) que constituye trinchera contra el fascismo y Hollywood, "cultores del culto" no sólo por esteticismo sino por necesidad.

La industria cinematográfica, cuyo negocio es la masividad mercantilizada de sus productos, ve mermada su potencia comercial con la atrofia del aura. Pues sólo un adecuado *mix* entre lejanía y cercanía garantizan el éxito. Por lo tanto, lo que daba autoridad a la obra de arte, su aura, deberá asumir una nueva forma en el cine . En esto consiste el culto a las "estrellas" (el "star system"), que se construye *fuera* de los estudios (esto es: lejos del ámbito donde arte y técnica constituyen una unidad): en los afiches, los anuncios publicitarios de los films, las secciones de espectáculos de los medios de comunicación, las biografías autorizadas y no autorizadas, etc. Es el actor el que ha sido transformado en mercancía: va al mercado "con su fuerza de trabajo, con su piel, con sus entrañas todas" expuestas frente a la cámara. Y ese mercado de consumidores le es "tan poco asible como lo es (el mercado) para cualquier artículo que se hace en una fábrica". Benjamin (cuya *Obra de los pasajes* es un trabajo sobre la magia, vigente hasta mediados del siglo XIX, de la mercancía –la que frente al embelesamiento de los clientes se expone en los escaparates de los pasajes parisinos-) dedica buena parte de su obra madura a reflexionar sobre la decadencia del carácter mágico de la mercancía a partir del último cuarto del siglo XIX. Esa decadencia, de la que Benjamin ha dado variados ejemplos (uno de los cuales relevante para nuestra perspectiva es la decadencia del arte del retrato fotográfico hasta llegar, en una línea, a "los álbumes familiares de horribles tapas" que se encuentran en las casas burguesas, y en otra línea, opuesta, a la fotografía social de August Sander y a la fotografía científica de Blossfeldt) es a la que se refiere Benjamin con la "magia averiada" del carácter de mercancía de la *personality* de los actores y actrices de

cine. Es la decadencia de la burguesía (y la crisis del capitalismo) a partir de la segunda mitad del siglo XIX (que va a hacer eclosión con el crac de 1929, la hiperinflación alemana y el ascenso de Hitler al poder) y es la transformación del capitalismo hacia una forma crecientemente monopólica.

Por lo tanto queda plasmado que Benjamin no atribuye al cine mercantilizado (en el que "el capital da el tono") ninguna función revolucionaria, que no sea que su propia existencia, más allá de las intenciones y los objetivos de las empresas cinematográficas, apoya a causa del desmoronamiento objetivo del aura de la obra de arte, "una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte". Es sólo desde el punto de vista de la producción cinematográfica, en la que la cámara (el dispositivo técnico) y el montaje han reemplazado al "artista genial", como es posible comenzar a dejar atrás las concepciones románticas, idealistas y representacionalistas del arte, el artista y su obra. Cuando es la técnica (la misma que permitió el desarrollo industrial o la extensión de las redes de ferrocarriles) la que viene a transformar de modo revolucionario, y no a acabar como pretenden los idealistas, con los procedimientos artísticos, las concepciones sobre la obra de arte ya no pueden ser las mismas que las que sostenían, por dar sólo dos ejemplos, la belleza como cualidad interior o todas y cada una de las "teologías" del arte (las que igualan al artista con Dios).

Sin embargo, los aspectos revolucionarios del cine son los que resultan, precisamente, rechazados o despreciados por la industria: esos aspectos son los que permiten comprenderlo como una técnica que, como la fotografía, ha transformado definitivamente la obra de arte y consecuentemente, desde el punto de vista del materialismo histórico deben modificarse los criterios y conceptos para su evaluación. Transformación ésta que no debe confundirse con la que sufre la obra de arte con su mercantilización, aspecto que, como se verá, le interesaba mucho a Brecht de un modo *análogo* al interés de Benjamin en las transformaciones que provee el ingreso del lenguaje de la técnica en la esfera de la producción artística (es abrumadora la lucidez de Benjamin para percatarse de esta analogía, y la fineza para percatarse de la diferencia de niveles de su propia investigación con respecto al énfasis del dramaturgo –puesto en la cuestión de la obra de arte como mercancía).

A modo de conclusión: aunque no fue prioritario (y esta no-prioridad debe ser valorada en todos sus alcances) en su investigación sobre el cine, Benjamin dio cuenta del aspecto mercantil de la obra de arte. Incluso, de modo incipiente en la tesis 10 de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", señaló algunas características específicas del cine comercial y su relación con la decadencia de la "magia de la mercancía" en el capitalismo (como también lo había hecho con la fotografía, como se vio en nuestro análisis de su texto "Pequeña historia de la fotografía").

Por lo tanto, es fundamental diferenciar las transformaciones que la mercantilización de la obra de arte provocó en la esfera estética, de las transformaciones provocadas por su "tecnificación"(resumiendo con este término todas la modificaciones productivas y perceptivas que provocó en la esfera artística el encuentro entre arte y técnica). Esa diferenciación es compleja pues las dos transformaciones a las que nos estamos refiriendo fueron contemporáneas y fueron consecuencia, aunque de modo diferenciado, del desarrollo capitalista. Pero luego de atravesar tales complejidades, esa diferenciación es central e inexcusable. Pues sólo la reflexión sobre la génesis y las consecuencias de la "tecnificación" del arte permiten modificar del modo como lo hizo Benjamin los conceptos con los que deben analizarse las obras artísticas en la época del predominio del valor exhibitivo, de su reproductibilidad técnica y de su función política.

Resumir toda la crítica al aspecto mercantil del arte en el capitalismo monopólico del siglo XX, ha provocado en el marxismo un "abstraimiento" (*astrattezza*, término en italiano acuñado por Agamben que incluye la noción de "descuido") en el análisis de los fenómenos superestructurales, que Benjamin, evidentemente, preveía. Esos peligros debían ser conjurados. Al priorizar la "tecnificación" por sobre la "mercantilización", Benjamin aporta una pieza clave en esa conjura.

Desde nuestra perspectiva, es fundamental comprender la enorme importancia y centralidad de esta *priorización*. El ingreso del lenguaje (y las prácticas asociadas) de la técnica en el mundo del arte es *prioritario* frente al problema, contemporáneo de la tecnificación, de la mercantilización de la obra de arte. Si bien éste no puede ser negado y debe ser analizado en sus específicas materializaciones (por ejemplo el problema de la decadencia de la mercancía), sólo un recorrido exhaustivo "a contrapelo" en la historia de la tecnificación, le

permitió a Benjamin acuñar aquellos conceptos "inútiles" para el fascismo que promete en el "Prólogo" de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

Un ejemplo más de la presencia del problema de la mercantilización de la obra de arte en la reflexión benjaminiana es su diálogo con Bertolt Brecht. No está dentro de los alcances de este trabajo, el análisis de textos que plasman muy concretamente ese diálogo, por ejemplo "El autor como productor" o los comentarios de Benjamin a poemas u obras de Brecht. Sin embargo, en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" se pueden leer algunos jirones de él. Y muy específicamente sobre el problema de la obra de arte como mercancía.

"A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultual, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística –la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria."

De este párrafo del final de la tesis 5 de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Benjamin remite a un pie de página con una cita de Brecht a la que considera "reflexiones análogas a otro nivel":

"Cuando una obra artística  se transforma en mercancía, el concepto de obra de arte no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge. Tenemos entonces cuidadosa y prudentemente, pero sin ningún miedo, que dejar de lado dicho concepto, si es que no queremos liquidar esa cosa. Hay que atravesar esa fase y sin reticencias. No se trata de una desviación gratuita del camino recto, sino que lo que ocurre en este caso con la cosa la modifica fundamentalmente y borra su pasado hasta tal punto que, si se aceptase de nuevo el antiguo concepto (y se le aceptará, ¿por qué no?), ya no provocaría ningún recuerdo de aquella cosa que antaño designara" (Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess)*

Benjamin nunca negó que el pasaje de la obra de arte al carácter de mercancía no fuera una transformación tal que el término "obra de arte" estaría referido a una *cosa* completamente diferente que la que designaba anteriormente. Por el contrario, para Benjamin esa transformación forma parte de los enormes cambios a que se vio sometida la obra de arte desde mediados del siglo XIX. Esos cambios, la mercantilización es sólo uno de ellos, constituyen la justificación de la necesidad de renovar el instrumental teórico para el análisis de esta nueva *cosa* que es la obra de arte en el capitalismo del siglo XX. Y Brecht se pregunta retóricamente por qué no seguir llamando a esa cosa modificada con el nombre de obra de arte.

Benjamin afirma estar trabajando a otro nivel. El discurrir histórico de la obra de arte verifica una "prehistoria" mágica que sólo después "se reconoció como obra artística" y esos dos momentos sostuvieron la predominancia del valor cultual. La época actual (década del '30 del siglo XX) que es la de la preponderancia absoluta del valor exhibitivo, característica que sólo puede resaltarse si se analiza la esfera estética desde el punto de vista de la irrupción de la técnica, ha modificado por entero la función de la obra artística. Hasta el punto que la función artística de la obra de arte, la que en sí, en la obra de arte aurática, es destacable (*als diejenige sich abhebt)*, será aquella que ulteriormente (*spätter*) se preferirá reconocer como una (función) ocasional. Este es el nivel específico en el que está trabajando Benjamin, a diferencia de Brecht que trabaja sobre el problema de la mercancía.. Con el encuentro ya ineludible e innegable entre el lenguaje de la técnica y el lenguaje del arte, para Benjamin se ha modificado sustancialmente la función de la obra de arte en su paso de la función cultual a la exhibitiva, incluyendo su fase mercantil, y esto significa que hasta la propia función artística –la que se relaciona con el mundo de lo bello que, por otra parte, ya no existe más como tal en el sentido "puro" de lo bello- será puesta en cuestión, o mejor dicho será una más, y no de las más importantes, de las funciones de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Desde el punto de vista del análisis de la obra de arte, el cine comercial constituye "la desviación brechtiana". No es gratuita, pero hay que atravesarla. Y cuidadosa y prudentemente, pero sin miedos, "hay que dejar de lado" el viejo concepto de obra de arte (el del arte burgués) de la cual no quedará "ningún recuerdo" (cuando esa fase, la

mercantil/industrial, haya sido atravesada). De esta manera se puede concluir que para Benjamin, los años '30 son testigos de dos clases de films: por un lado, los que heredan la revolución "antiaurática" de la fotografía y por otro el "cine con funciones auráticas" al servicio del fascismo y del capitalismo monopólico. "La obra de arte de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en este sentido, es un texto que sienta las bases conceptuales para dar cuenta de esa diferencia y de allí la importancia de las palabras con que concluye su "Prólogo":

"Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística."

Benjamin rescata el valor combativo de los fenómenos superestructurales (contra el "marxismo economicista" que los desprecia) y se propone desarrollar una serie de conceptos que sirvan para que las clases revolucionarias construyan su política artística. Esto es diametralmente diferente que pronosticar el fin del capitalismo por el surgimiento del cine, como algunos pobre y/o malintencionadamente pretenden afirmar que Benjamin pronosticó. Benjamin está propugnando modificaciones ineludibles en las herramientas conceptuales del materialismo histórico para el análisis de las obras de arte. Éste es precisamente el objetivo que persigue en su texto. Sólo perspectivas ajenas al materialismo histórico pueden defender la continuidad de conceptos heredados del romanticismo y del idealismo en la crítica de arte, cuando el capitalismo se ha transformado tan enormemente desde la época en que esos conceptos estaban vigentes, y su vigencia acompañaba la continuidad de los valores auráticos (profanizados) en la producción de obras de arte. Con la transformación de las condiciones de producción (la creciente importancia del desarrollo técnico) desde mediados del siglo XIX, y con la relevancia que debe dársele al "valor combativo" de una política artística, las herramientas conceptuales de la crítica de arte desde la perspectiva del materialismo histórico deben ser diferentes de "una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento dificílmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista." He aquí una primera diferenciación, la básica, con la crítica reaccionaria e idealista del cine.

Pero como ya se ha visto, hay un segundo nivel de diferenciación que también está presente en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Es el referido a la *priorización* en el proceso de tecnificación por sobre el proceso de mercantilización. En este segundo nivel, Benjamin se distancia de Brecht (quizás por esto es que Brecht destrata a este texto al calificarlo como "místico").
De este modo el fenómeno cinematográfico se afinca en la encrucijada entre arte, aura, técnica y mercancía. Benjamin no duda en referirse al cine como símbolo inigualado de la época de la reproductibilidad técnica del arte. Sólo el capitalismo monopólico y su cara de barbarie el fascismo, podían requerir de él funciones "auráticas" necesarias para su sobrevivencia. Coinciden, entonces, en el caso del cine industrial de Hollywood el "aurático" "star system" y el profundo y decadente carácter mercantil de sus productos. Coinciden, sí. Pero son dos aspectos diferentes (es fundamental resaltar esta diferencia) del cine comercial: su búsqueda del "aura perdida" y su carácter de mercancía.
Es hora entonces de trabajar el problema del aura .

## 2. El concepto de "aura"

Al dar cuenta de manera definitiva de la fundamental importancia que tiene para la concepción benjaminiana de la obra de arte el encuentro, notoriamente documentado en los dos textos sobre la fotografía y en el texto sobre el cine, entre las esferas (los lenguajes) del arte y de la técnica, tal determinación trae como consecuencia dar cuenta también del lugar central del concepto de "aura" en la reflexión estética de Benjamin. En efecto, el concepto de *aura* es útil, en primera instancia, para diferenciar las características de la producción y la percepción artística antes y después de la unión entre arte y técnica. Deberá hacerse un esfuerzo entonces por acechar ese concepto en toda la complejidad que asume en los referido textos sobre la fotografía ( "Pequeña historia de la fotografía" y el Konvolut Y de *La obra de los pasajes*) y en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Tres textos que resultan el núcleo de la producción teórica de Benjamin sobre la unidad indisoluble (negada siempre por los críticos conservadores y por los interesados en la

industrialización tanto de la fotografía como del cine) entre arte y técnica a partir de mediados del siglo XIX.

Ya en 1999, en un libro sobre la Escuela de Frankfurt publicado junto con Alicia Entel y Víctor Lenarduzzi, yo exponía una primera aproximación al concepto de *aura* que es útil en su desarrollo y problemático en su conclusión . La reproduciré en sus párrafos centrales por un lado para rescatar la utilidad de aquel trabajo para la comprensión cabal del concepto y por otro para discutir aquellas imprecisiones.

El concepto de *aura* es clave para comprender de un modo único la complejidad y la profundidad de los cambios en el ámbito de las prácticas perceptivas y las transformaciones que introduce la entrada de la técnica en la producción artística...

A fin de cuentas, sería la presencia o la ausencia de *aura* en una obra de arte, el punto de inflexión que marca el cambio definitivo en la historia de la esfera estética hacia el predominio de la reproductibilidad técnica. Además, debe tenerse en cuenta que el problema del aura tiene, en la obra de Benjamin, una estricta vinculación con condicionamientos históricos determinados. Fundamentalmente los crecientes procesos de masificación, propios del desarrollo capitalista. Para iniciar este camino es necesario decir que de resultas con esa focalización sobre lo nuevo, Benjamin *ve* algo tan antiguo como la experiencia del mirar. En este marco se puede recorrer el trabajo benjaminiano sobre la mirada.

En el parágrafo XI de "Sobre algunos temas en Baudelaire", Benjamin sostiene que "la experiencia del aura consiste en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre". Esa forma de reacción es la de "quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista." Entonces "experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista." Cuando la cosa o el fenómeno "alza la vista" este hecho se transforma en un hallazgo para quien le dotó de esa capacidad. Un hallazgo que alberga en la *memoria involuntaria.* Son los fenómenos que escapan al esfuerzo del recuerdo. Están más allá de las posibilidades voluntarias del sujeto. Es por este camino que resulta posible comprender la ya clásica definición de Benjamin del *aura* como "manifestación irrepetible de una lejanía". Un fenómeno único, instantáneo e inaprehensible. Y aquí es donde se hace patente "el carácter cultual del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: de hecho la inaccesibilidad es una cualidad capital de la imagen cultual."

De este modo se ha llegado a la formulación del problema: los procedimientos técnicos que fijan imágenes y de ese modo las convierten en fenómenos constantemente cercanos para la percepción humana, atrofian la experiencia aurática. Y esto es así porque impiden la lejanía. La ya hoy antigua experiencia única y embelesada (o religiosa) de contemplar una obra artística, se ve imposibilitada en su unicidad, por la proliferación de copias que acercan la obra al que la consume. Este es un cambio que afecta no solamente a los objetos y las obras de arte. Es un proceso de alcance mucho mayor: la mirada misma se ve inmersa en el torbellino de lo nuevo. En este sentido, Benjamin persigue las huellas dejadas por Baudelaire que describió un

tipo de ojos que expresan el cambio: "ojos de los que diríamos que han perdido su capacidad de mirar". Es decir: la "capacidad de mirar" se atrofia no sólo en las cosas, sino también en los ojos del hombre. Para Baudelaire es la experiencia humana del mirar la que se atrofia con la imagen fotográfica. La mirada pierde la fascinación de la lejanía, "prescinde de extraviarse soñadoramente en la lejanía". Este es el sentido de la palabra del poeta que cita Benjamin al final del parágrafo XI de "Sobre algunos temas en Baudelaire": "Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una ilusión útil. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro en los que encuentro, artísticamente expresados o concentrados trágicamente, mis sueños más queridos. Porque son falsas, están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han descuidado mentir." Es la concisión trágica con que se ven expresados sus sueños infantiles (y también su mirada infantil) en los viejos decorados teatrales, lo que a Baudelaire le despierta la nostalgia. Su evidente y procurada falsedad la que sostiene el aura de lo lejano. Los paisajistas dibujan la realidad, descuidan mentir, rompen el encanto, acaban con la magia. Y por eso son despreciados por Baudelaire.

Es la mirada ensoñadora y mítica de los niños la que sufre el empellón de la técnica y hace perder a los hombres la capacidad de mirar.

Estas transformaciones en el mirar tiene su correlato en cambios verificables en la relación entre la obra de arte y el aura y, en general, en la esfera estética. A saber: cuando las prácticas y los valores artísticos predominantes fueron los de la magia, la religión y el culto –y esto es lo que sucede en general hasta la autonomización de la esfera con el nacimiento de la modernidad-, se puede hablar de un arte "aurático-religioso". Se trata de lo siguiente en palabras de Benjamin: "La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura."

Cuando la esfera de los artistas se autonomiza, con el iluminismo liberador, del servicio religioso, el valor de la obra de arte se seculariza. Es el proceso de secularización general que se abre con la modernidad hacia fines del siglo XVIII en Europa Occidental. Y, sin embargo, las nuevas épocas no se descargan de un plumazo de los valores del pasado: el culto de la obra artística se mantuvo, pero se secularizó. Se trata del culto a lo auténtico. La lejanía se personalizó en el artista genial, una especie de demiurgo. Como sostiene Benjamin: "el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen". Este es el ritual de la época del arte autónomo que nace ya en el Renacimiento. Se trata del servicio a la belleza que defenderá muchos años después la escuela del "arte por el arte" (movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XIX que defendía a la belleza como criterio único para la valoración de las obras de arte), a la que Benjamin caracteriza como una "teología del arte". Es la continuidad, en la esfera autónoma de la estética, del aura, de esa "manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar [la obra de arte])".

Es en este punto dede pueden comprenderse las causas por las cuales Benjamin dota de tamaña importancia al concepto de *aura*. Constituye el eje de su reflexión sobre las transformaciones históricas en la esfera del arte.

En efecto, el aura de la obra artística tiende a desaparecer con el nacimiento de la fotografía. En la obra de Benjamin, ésta es la cuestión en la que la fotografía se deja ver en su enorme fuerza revolucionaria: “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual.”

La fotografía aniquila los valores vinculados al origen de la obra, a la tradición, a su autenticidad, a su unicidad, su originalidad (dice Benjamin a este respecto: “no tiene sentido [en la fotografía] preguntarse por la copia auténtica”). La crisis de estos valores autoriza a Benjamin a hablar de una nueva etapa después de siglos de predominio aurático en la producción y percepción del arte. En otros términos, la fotografía (con el fin de la época de oro del retratismo) culminó con el trituramiento del aura y transformó para siempre la obra artística y su percepción. “En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultual.”

Ahora bien, aquí resulta decisivo preguntarse por las razones de este cambio tan profundo en la valoración de la obra de arte. Lo que ha cambiado definitivamente, y esto es de fundamental importancia, es el tipo de receptor. Ya pasada su época de oro, la fotografía se transforma en un instrumento de la industria e ingresa a la prensa gráfica. El periódico se generaliza y se dirige a un nuevo sujeto histórico: las masas urbanas. Benjamin anuncia de este modo la nueva época: “la orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.”

Es decir, ya no se trata más de un tipo de recepción individual, atenta, concentrada, cuyos valores son la belleza por sí misma, la autenticidad y la unicidad de la obra (valores que por otra parte, continúan vigentes en el mercado de compra y venta de obras de arte aún a fines del siglo XX; así como también en la crítica de arte que sostiene ese mercado). La recepción masiva tiene características completamente diferentes que se plasman de un modo patente en la recepción cinematográfica. La fotografía fue la antesala de esas nuevas prácticas perceptivas.

El microscopio benjaminiano ve en el retrato fotográfico las huellas del pasado. El aura y el valor cultual se resisten a desaparecer y “ocupan una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central.” Pero cuando los álbumes fotográficos “con sus horrendas tapas” comienzan a poblar las casas burguesas, los grandes retratistas han muerto y la fotografía se industrializa, ha llegado el tiempo de la decadencia. Y a un historiador materialista como Benjamin no sólo le interesan las marcas del pasado: también busca el anuncio del futuro. Lo encuentra en un maravilloso fotógrafo de París de principios de este siglo: Eugene Atget. Un fotógrafo que en vida vendía sus fotos a precio vil; Benjamin lo denomina (y así es conocido gracias a Man Ray) como “el primer fotógrafo surrealista”. Con las fotos de París desierta de Atget, Benjamin da cuenta del proceso de retiro del rostro humano de la fotografía. Finalmente “cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone, entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultual.”...

Vinculada con sus condicionamientos sociales, el aura tuvo con la imagen fotográfica una relación material que se expresó en la cambiante presencia de la luz. En los primeros fotógrafos “la luz lucha para salir de lo oscuro”. Es ella la que parece dotar de aura al retratado. Y desde su acepción más literal lo aurático está fuertemente vinculado con la luminosidad. Pero lo cierto es que en aquella primera época el objeto del retrato

fotográfico fue la ascendente burguesía, ella misma dotada de aura (precisamente a causa de ese ascenso). Benjamin quiere decir que el aura de los primeros retratos, no obedece exclusivamente a los condicionamientos técnicos (primitivismo de los aparatos). En efecto, pasada la primera mitad del siglo XIX, se produjo un punto de encuentro fuerte entre la clase social usuaria y la técnica fotográfica. Desde 1880, la técnica se emancipó y superó lo oscuro.Fue la época del retoque y de las aguatintas, cuyo uso por los fotógrafos intentó recrear un aura perdida. Es que con el predominio absoluto de la claridad, el aura fue definitivamente desalojada de la imagen: "igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad". Una generación de burgueses impotentes frente al desarrollo técnico.

Se ha llegado a un tema clave: la relación entre aura e imagen. Benjamin sostiene que el aura es un atributo de la imagen. Y que la copia se distingue de ella precisamente en que su mera existencia tiene por objetivo triturar la lejanía de las cosas, su aura. "Y resulta innegable –dice en "Pequeña historia de la fotografía"- que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella."...

El concepto de *aura* es el instrumento que usa Benjamin para ejercer la crítica de las concepciones tradicionales de arte. A través de la reconstrucción histórica del concepto, Benjamin postula, contra las posiciones idealistas que defienden los valores del arte *puro* contra la "vulgarización" de la fotografía y el cine, el inicio de una época en la historia de la obra de arte y la de su percepción. Las transformaciones artísticas para un historiador materialista hacen vigentes "en todos los campos de la cultura el cambio en las condiciones de producción". Son las condiciones de producción posteriores a las revoluciones burguesas de mediados del siglo XIX, las que van a ser acompañadas por la industrialización de la fotografía y el posterior nacimiento del cine. La relevancia de las transformaciones históricas y estéticas mencionadas le permiten a Benjamin sostener con firmeza la necesidad de innovar las herramientas conceptuales para el análisis artístico. resulta insostenible la continuidad en el uso de conceptos como *creación, genialidad, perennidad y misterio* tan afines al análisis de la obra de arte aurática y a la crítica idealista.

Desde este punto de vista, el objetivo de Benjamin fue conformar un espacio de lucha teórica desde el cual enfrentó a las posiciones conservadoras que, muchas de ellas sin proponérselo explícitamente, "llevan a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista". El artículo sobre la época de la reproductibilidad técnica del arte sería el manifiesto fundador de esa trinchera.

Esta reflexión de la que se citaron aquí arriba sólo los aspectos vinculados al concepto de *aura*, dejaba para más adelante el trabajo sobre el cine (aunque lo anunciaba), y culminaba de un modo que hoy, como ya mencioné más arriba, resulta problemático:

Benjamin sabía que la industria cultural y los valores de la reproductibilidad técnica no podían ser analizados con herramientas conceptuales de una época anterior. Un arte que deja de tener una lógica autónoma no debe ser analizado con los ojos de la autonomía. Le resultó imprescindible la creación de una mirada nueva.

En estas líneas conviven dos problemas. En primer lugar la igualación de los conceptos de "industria cultural" y de "reproductibilidad técnica de la obra de arte". Como es sabido aquél es un concepto que acuñaron Adorno y Horkheimer en su famoso libro *Dialéctica del Iluminismo* para referirse al sistema de producción de films, programas de radio y revistas que, de alguna manera, vino a ocupar el lugar de la creación estética en el capitalismo monopólico de mediados del siglo veinte. La batería de conceptos con los que trabajan Adorno y Horkheimer para su análisis de ese sistema (que vino a constituir para ellos la muerte del arte autónomo) es muy diferente (y puede ser vista como un contrapunto) que la propuesta por Benjamin en su texto sobre la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Para Benjamin, los significados del predominio de la reproducción son muy diferentes (y hasta contradictorios) de los significados que la "industria cultural" tuvo para Adorno y Horkheimer. Tal como se puede ver en el análisis que se hizo más arriba sobre el complejo diálogo (diferenciación de niveles de trabajo, aunque cierta analogía en la reflexión) que Benjamin entabla con Brecht, el autor de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" diferenciaba la "mercantilización de la obra de arte" cuyas consecuencias ya vimos cómo analizaba Brecht, de la trituración del aura como resultado del predominio del valor exhibitivo y del ingreso de la técnica de reproducción en la esfera estética. Lo que Adorno y Horkheimer denominan "industria cultural" es, precisamente, el escalón superior de la mercantilización del arte: su industrialización (que para ellos es el fin de la esfera estética autónoma, o sea el fin del arte ya cooptado por la lógica económica). Adorno y Horkheimer priorizan este aspecto de "mercantilización" de la obra de arte, contrariamente a Benjamin que, como se ha visto, prioriza su "tecnificación". Para Benjamin, como se ha visto, la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, el desmoronamiento del aura y el predominio del valor exhibitivo, no pueden ser analizados desde la pregunta sobre la muerte del arte.

Este contrapunto entre la concepción benjaminiana y la de Adorno y Horkheimer expresa también el segundo aspecto problemático de mi análisis de 1999. Benjamin no considera a la autonomización de la esfera estética en el Renacimiento como una verdadera ruptura con

el arte religioso: se trata de la continuidad del predominio de los valores auráticos (ahora profanizados). Y considera a Hollywood (el cine sonoro en general) la pretensión de continuidad conceptual de esa continuidad (ahora industrializados). Sólo reconocerá una senda de ruptura: la que está dada por el nacimiento de la fotografía como símbolo del encuentro arte y técnica y su correlato en el cine mudo (fundamentalmente el soviético). Sólo esa senda es la que lleva al arte a salir de su "existencia parasitaria en un ritual" y a acompañar (y anunciar) los cambios perceptivos propios de la masificación y de la crisis de la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX (crisis que tendrá su punto culminante casi ochenta años después en el fascismo). Por lo tanto, Benjamin no había resaltado la importancia de la ruptura que habría provocado la autonomización "burguesa" de la esfera artística (como sí lo había hecho Adorno, que rescata la "dialéctica" de la obra de arte autónoma en sus críticas al texto de Benjamin en 1935).

De modo que en 1999 pequé de imprecisión terminológica al sostener como si fuera la postura benjaminiana, que "Un arte que deja de tener una lógica autónoma no debe ser analizado con los ojos de la autonomía". En efecto, para Benjamin no se trata del pasaje de la autonomía del arte burgués a la heteronomía de la "industria cultural" (como para Adorno y Horkheimer), sino del de los valores auráticos que sostienen al "arte burgués" a los del valor exhibitivo propios de la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte inaugurada por la fotografía y llevada a su esplendor por el cine mudo.

Realizada esta introducción al concepto y la actualización de algunos aspectos problemáticos de aquella reflexión, es necesario profundizar y enriquecer aún más la senda del concepto de *aura* en la obra de Benjamin, es decir ampliar los alcances del trabajo de 1999.

Un primer interrogante que es necesario responder es el de por qué Benjamin elige el término (que coincide en alemán, en inglés, en francés y en castellano) *Aura* para referirse al problema de la crisis del "arte burgués".

En "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" el concepto de *aura* aparece por primera vez en la segunda tesis "resumiendo todas estas deficiencias". Son las deficiencias que se dejan ver en la obra de arte cuando ésta pasa a ser pasible de ser reproducida técnicamente, a saber: la depreciación de su aquí y ahora (*Hier und Jetzt*); la

autenticidad (*Echtheit*) y con ella la testificación histórica de la obra de arte; y por último "lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad (*Autorität*)". *Aquí y ahora*, *autenticidad* y *autoridad*: en estas tres nuevas deficiencias sacadas a la luz por el predominio de lo reproductivo en la obra de arte se expresa la atrofia de su aura. No es casual que este término aparezca en este marco: el de la crisis de "autoridad" de la obra de arte. En castellano hay una expresión que puede ser útil para comprender la reflexión benjaminiana y su elección terminológica: nosotros decimos "el aura de autoridad". Lo decimos en el sentido de que a quien manda lo rodea un halo que lo distingue de los demás, de los comunes. "Autoridad" viene del latín *auctoritas, -atis*. Procedencia similar a *auctor, -oris*: "autor". En efecto, Benjamin está hablando de la crisis del "artista burgués", la crisis del autor cuya firma (y nombre) es la cifra de la autenticidad de una obra. La determinación de autenticidad de una obra de arte, necesaria para ser vendida en el mercado de obras de arte, está dada por la firma identificable del autor de la obra (recuérdese que a Benjamin también le interesaba la grafología que es una técnica útil para determinar la autoría *auténtica* de una obra literaria). La crisis del arte burgués es la crisis del autor burgués. Es el desmoronamiento de su autoridad, de su aura. La reproductibilidad técnica liquida el valor del original como no lo había hecho (muy por el contrario) la falsificación artesanal, manual (que en realidad nace contemporáneamente a la valoración del original, y lo que hace es multiplicar ese valor). La reproducción técnica, en sus mayores expresiones la fotografía y el cine mudo le quitan sentido a la distinción entre original y copia, pues su valor es el poder ser exhibido y su potencial cercanía respecto de las masas, no la autenticidad o la originalidad (valores que caen y con ellos la testificación histórica de la obra de arte).

El tercer elemento que entra en crisis es el *aquí y ahora* de la obra de arte. El *Diccionario Slaby-Grossmann Spanish-Deutsch* da tres acepciones del término "aura": la primera vinculada al aire y lo ambiental, la segunda refiere su significado religioso; y la tercera recupera una acepción popular que ni siquiera es mencionada en el *Diccionario de la Real Academia Española*, la que está presente en esa expresión tan conocida por nosotros: "a la voz de aura" y su significado: "ahora". "Aura" como deformación del lenguaje popular (o

gauchesco) de "ahora"[*]. Desde una perspectiva tradicional de la traducción este hallazgo será una casualidad. Desde la concepción benjaminiana (ya trabajada en la presentación del convólvuloY) de "encuentro de las lenguas" en una original, este hallazgo resulta un hallazgo. La relación del concepto de *aura* con la idea de *instante*, tan presente en la poesía de Baudelaire, y rescatada en este sentido, como ya se ha visto, por Benjamin, no puede ser dejada de lado. El *aura* como "una trama muy particular de espacio y tiempo:manifestación irrepetible de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar" proviene, entre otras cosas, de esa instantaneidad. Instante único e irrepetible de donde proviene la idea de *momento aurático* que constituye, por ejemplo, *el dejá vu*. La "aurora" (en todos los idiomas es casi el mismo término) tambien remite a un instante tan particular que puede ser generalizado como la antonomasia del instante en la naturaleza, lo instantáneo: "luz sonrosada que precede *inmediatamente* a la salida del sol". El instante anterior a la transformación de la noche en día. Instante único e irrepetible cuando es experimentado en forma directa inmerso el observador embelesado en la naturaleza misma. El *aura* como "trama particular" en la que se anudan instantaneidad, lejanía e irrepetibilidad. Esa es la trama en la que ha descansado desde la Antigüedad la *autoridad* de la obra de arte. Esa *autoridad* que sólo el encuentro entre la técnica y el arte pudieron poner en cuestión. Ese "halo de lo bello" que se desmorona como valor: ése es el signo preciso de la trituración del aura que Benjamin "ve" a partir del nacimiento de la fotografía.

Benjamin retoma en los textos sobre Baudelaire (1938) y el cine (1935), el concepto de *aura* que había comenzado a desarrollar en el texto (que también presentamos en este ensayo y que es analizado en otro lugar) de 1931 sobre la historia de la fotografía. Sin embargo, el término *aura* ya aparece en un texto de 1929, dentro de una reunión de pequeñas prosas bajo el título de "Sombras breves". El texto en cuestión se titula "Amor platónico" y es el primero de esa serie publicada en la *Neue Schweizer Rundschau* durante ese año.

---

[*] Es muy interesante el modo como aparece este término por primera vez en el *Martín Fierro* de José Hernández: "Estaba el gaucho en su pago/ con toda seguridá/ pero **aura**... ¡barbaridá!/ la cosa anda tan fruncida,/ que gasta el pobre la vida/ en juir de la autoridá." Hasta el momento del poema en que aparece el "ahora", Martín Fierro viene relatando sus aventuras del pasado, las que ahora han devenido desventuras por estar obligado a "juir de la autoridá". "Aura" introduce el presente en el poema, casi por primera vez desde el

La cuestión allí es la relación entre tipo de amor y destino del nombre. El amor matrimonial anula el apellido de la mujer y esconde el nombre de pila bajo "apelativos cariñosos" de acercamiento sexual. En cambio, el amor platónico, el opuesto al matrimonial, tiene un único sentido relevante: la conservación del nombre de la amada. Esa protección del nombre "es la sola expresión verdadera de la tensión, de la inclinación a la lejanía que se llama amor platónico." Así, del nombre de la amada procede la obra del amante. Entonces "la *Divina Comedia* no es otra cosa que el aura en torno al nombre de Beatrice... el nombre que surge a salvo del amor." Frente a la negación del nombre en el amor matrimonial, el amor platónico transformado en obra de arte para salvar el nombre, del que proceden "todas las fuerzas y figuras del cosmos". El aura: en el nombre de la amada de un amor no consumado (y en el rostro de un muerto amado o en el fulgor anterior al amanecer). Siempre en la lejanía que se acerca por un instante, para luego perderse irremediablemente. Beatrice es la inclinación a la lejanía del amor de Dante Allighieri. Sólo se acerca en el nombre, para luego perderse, y ser salvado por la obra. En el aura del nombre se encuentra, una vez más para Benjamin, su teoría del lenguaje vinculada con la salvación. Allí, claro, en el nombre propio, refulge el aura inasible del lenguaje original.

Más allá de consideraciones filogenéticas del término en la obra de Benjamin, sólo podrá accederse a una cabal comprensión de su concepto de *aura* si se lo vincula al de *mercancía.* Este vínculo es la clave de "París, capital del siglo XIX". En ese texto, Benjamin, comienza con la descripción de los Pasajes comerciales de París como una sucesión de escaparates poblados de artículos de lujo. Allí, en la decoración, "el arte se pone al servicio del comerciante". Y no es casual que el segundo capítulo del artículo esté dedicado a la fotografía a través de lo que Benjamin considera uno de los precursores del cinematógrafo: los panoramas, uno de los cuales, en París, era propiedad, hasta su incendio, de Daguerre el patentador de la fotografía. Pero es a partir del tercer capítulo dedicado al caricaturista Grandville y a las Exposiciones Universales en el que Benjamin comienza a desplegar la profunda relación entre *mercancía* y *aura*. Cuando Marx, en *El capital*, habló del "fetichismo de la mercancía" prefiguró este desarrollo. Las Exposiciones Universales eran ferias de productos industriales de lujo, especialidades como las dibujaba Grandville, meca

---

inicio, un presente *casualmente* dedicado a huir de la autoridad. A partir de la estrofa citada, el poema pasa al

del fetiche que es la mercancía. Marx habló de esto: "No obstante la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena *como mercancía*, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar." Es al asumir su *forma de mercancía* que la cosa deja ver su carácter enigmático. En las Exposiciones Universales, como en el capitalismo en sí, los objetos se relacionan socialmente entre sí, al margen de los productores. Asumen su carácter fantasmático. "Es por medio de este *quid pro quo* (tomar una cosa por otra) como los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensorialmente suprasensibles o sociales", dice Marx. Las remisiones mágicas de la *forma mercancía* no le son ajenas a Marx. Por eso cuando Benjamin refiere el *fetichismo de la mercancía* se le aparece su *aura mágica*.

La época de las Exposiciones Universales, entre las que se cuentan como más importantes la de 1851 en Londres y la de 1867 en París, es la del auge de la mercancía como fetiche. "París se confirma como la capital del lujo y de las modas", refiere Benjamin. Pero la cumbre de una época, como se sabe, es el inicio de su decadencia ("Cada época no sólo sueña la siguiente, dice Benjamin, sino que soñadoramente apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega –según Hegel- con argucia"). Es la época en la que el arte se defiende de la técnica mediante la ideología del "arte por el arte": el arte se interioriza en las casas burguesas. Y esa es la cifra de su hundimiento junto con el individuo: "El resultado final del estilo modernista es éste: la tentativa del individuo por rivalizar sobre la base de su interioridad con la técnica le lleva a su hundimiento."

En *La obra de los pasajes*, Benjamin no hace otra cosa que desplegar el sueño de una burguesía que prefigura su decadencia. En las Exposiciones Universales como despliegue magnánimo del aura de la mercancía, en la fotografía como omnipotente mecanismo de reproducción, en la arquitectura como construcción de ingeniería; en todos estos caracteres de la cima, la burguesía sueña su propio hundimiento y apremia su despertar: en la producción en serie de objetos sin alma para el consumo masivo que llevará a la sobreproducción y a la crisis de la economía mercantil en forma de desocupación,

---

tiempo verbal presente.

hiperinflación y fascismo; en la fotografía como herramienta de la moda que lleva a aquella a imitar pobremente al arte aurático; y en el cine mercantilizado mediante el "star system" que no es otra cosa que un remedo patético de un aura que ya se perdió para siempre.

## 3. El "Prólogo" y el "Epílogo": el marxismo y el fascismo

### El "Epígrafe"

Si "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" puede ser considerada tercer y continuado capítulo de la reflexión benjaminiana sobre el lenguaje de la técnica, la cita del poeta y ensayista Paul Valéry con la que se inicia ese texto constituye su ancla con el segundo (el Konvolut Y) y debe ser considerada, por comunicar con *La Obra de los Pasajes* y por iniciar en sí misma el texto sobre el cine (esto es, en el punto exacto donde habían quedado los trabajos sobre la fotografía) , de fundamental importancia. El cuidado de Benjamin tanto en la selección de las citas a usar como en el modo de iniciar un texto, justifican esa apreciación.

Benjamin inicia su trabajo citando, a su vez, el inicio de un texto corto de Valéry titulado "La conquista de la ubicuidad" incluido en el volumen *Piezas sobre arte*[*]. El pequeño ensayo está referido, en su mayor parte, a las transformaciones que los progresos técnicos en la transmisión de sonidos comenzaron a provocar ya en la recepción y escucha de la música. Y cómo ello modifica crecientemente las costumbres de los hombres en la ciudad (los cafés invadidos por los conciertos, los solitarios acompañados en sus departamentos por la pasión de la música, etc). Escribió Valery sobre las modificaciones que provoca la "intimidad de la Física y la Música" y pronostica, al concluir, que los seguirá dando de diversas maneras. Valéry reconoce que la percepción auditiva se ha adelantado, de este modo, a los fenómenos visibles: "Un sol que se pone en el Pacífico o un Tiziano que está en Madrid no vienen aún a pintarse en el muro de nuestro cuarto con la misma fuerza y verosimilitud con que recibimos una sinfonía."

[*] Hay edición en español (la que se cita de aquí en adelante): Paul Valéry: *Piezas sobre arte,* Ediciones Visor, Madrid, 1999.

De todos modos, el fragmento inicial del artículo, seleccionado por Benjamin, habla de una revolución en la "noción misma del arte" provocada por las enormes transformaciones técnicas que afectan a la parte física de la obra de arte. Valéry no hace otra cosa que anunciar el advenimiento de una nueva época: la era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Benjamin cita a Valéry para anunciar la nueva época y la consecuente necesidad de modificar las nociones anteriores de obra artística y de la "antigua industria de lo Bello". Si la materia, el espacio y el tiempo ya hace veinte años no son lo mismo que lo que han sido siempre, tales tranformaciones operarán enormemente sobre la "inventiva". Y así la inventiva ya no podrá ser considerada de la misma manera. Benjamin deja echar a Valéry todas las cartas que él necesita sobre la mesa y así comienza "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En ese espacio anterior al Prólogo que es el epígrafe, Benjamin ha citado al poeta para que en su nombre anuncie el futuro: su propio texto, que sólo ahora está en condiciones de comenzar.

## El "Prólogo"

El péndulo benjaminiano lo lleva de Valéry a Marx. En él Benjamin trama poesía y economía (y tal trama es una de las claves para comprender no sólo este texto sino buena parte de la obra "marxista" de Benjamin).

El modo de producción en el capitalismo como condición que posibilita su propia abolición. Tal el pronóstico de Marx cuando la producción capitalista estaba en sus comienzos. Esas condiciones de producción, que se han venido modificando merced al creciente avance de la técnica, han necesitado más de medio siglo para hacerse vigentes en la transformación "más lenta" de la superestructura. "En qué forma sucedió, dice Benjamin, es algo que sólo hoy puede indicarse. Pero de esas indicaciones debemos requerir determinados pronósticos". Tales son "unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción". Benjamin refiere así a la "dialéctica" y "valor combativo" de lo superestructural. Y ese valor combativo de lo superestructural no debe ser menospreciado. En este sentido, lo superestructural es tan relevante como lo estructural. Lo cual significa, en términos metodológicos, su *identidad*. No hay mediación

dialéctica entre estructura y superestructura y mucho menos determinación causal, sino dialéctica al interior de la superestructura (así como también en las relaciones de producción). Y si el análisis dialéctico de la economía lleva a la praxis revolucionaria, lo mismo sucede con el análisis dialéctico de lo superestructural. Y éste es el sentido de la conclusión del Prólogo:

"Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística."

En sus análisis sobre el lenguaje de la técnica, Benjamin ha dado cuenta de que el germen de la autodestrucción del capitalismo es su propia lógica de desarrollo: los avances técnicos. Y éstos han hecho su ingreso y materialización en la esfera artística visiblemente a partir del nacimiento de la fotografía en 1839. En ese momento, comenzará a anunciarse, como Valéry lo certifica mucho después con respecto a la música, una revolución en la reproducción de la imagen. Allí se inicia, como se ha visto, y juntamente con sus últimos estertores en el retrato fotográfico de la época de oro de los Nadar, Disderi, Cameron, el desmoronamiento del aura. El aura, santo y seña del arte burgués, entra en crisis con la decadencia del capitalismo y de la mercancía. El desarrollo técnico, quintaesencia de la cima del capitalismo, llega a la esfera artística para dar un último fulgor a la potencia de la burguesía, para luego liderar su decadencia, expresada en la del aura de la obra de arte. El desarrollo técnico es la fuerza propulsora del capitalismo y también su fuerza autodestructiva. Tal proceso dialéctico es visible tanto en las condiciones de producción como en la superestructura. Sólo el aura, triturada por el predominio de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, podía ser el concepto y el fenómeno a la vez, que diese cuenta de la crisis de la burguesía en la esfera artística. Y no es casual que el cine fascista y también el hollywoodense mantengan sus "aspiraciones auráticas". Es por esta razón que el eje analítico puesto en el *aura* es por completo "inútil para los fines del fascismo" (la otra cara del capital).

La "identidad" de la estructura y la superestructura, esto es la igualación de su valor combativo, constituye la adaptación al materialismo dialéctico de la "monadología" benjaminiana. Para comprender esta perspectiva, aunque sea parcialmente, debe acudirse a

un texto temprano de Benjamin (concebido en 1916, redactado en 1925) en el que , todavía no inmerso en las discusiones del materialismo histórico, define su concepción "monadológica". Lo hace en su fracasada tesis para entrar en la carrera docente que luego, todavía en vida de Benjamin, fue editada como libro: *El origen del drama barroco alemán.*

"Con lo cual la tendencia subyacente a toda conceptualización filosófica queda determinada una vez más en el viejo sentido: establecer el devenir de los fenómenos en su ser. Pues el concepto de ser inherente a la ciencia filosófica no queda satisfecho con el fenómeno, si no absorbe también toda su historia. En investigaciones de este tipo la profundización de la perspectiva histórica, sea en dirección al pasado o al futuro, no conoce límites por cuestión de principios, procurando la totalidad a la aidea. Cuya estructura, plasmada por el contraste de su inalienable aislamiento con la totalidad, es monadológica. La idea es una mónada. El ser que ngresa en ella con la pre y posthistoria dispensa, oculta en la suya propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, de igual modo que en el *Discurso de metafísica* de Leibniz (1686) en cada una de las mónadas se dan también todas las demás indistintamente. La idea es una mónada: en ella reposa, preestablecida, la representación de los fenómenos como en su interpretación objetiva. Cuanto más elevado el orden de las ideas, tanto más perfecta será la representación en ellas contenida. Y, de este modo, el mundo real bien podría constituir una tarea en el sentido de que habría que penetrar en lo real tan a fondo, que en ello se revelase una interpretación objetiva del mundo. Desde la perspectiva de una tarea de absorción semejante, no resulta extraño que el pensador de la monadología fuera el fundador del cálculo infinitesimal. La idea es una mónada; lo cual quiere decir, en pocas palabras: cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo." (ps. 30 y 31)

Este primer paso que había dado Benjamin en su opción metodológica para el análisis de las formas literarias alemanas durante el Barroco, luego con su creciente formación marxista, se iba a ver complejizada. El punto de inflexión es, indudablemente, el inicio del trabajo en París para *Das Passagen-Werk*. A partir de 1927, luego de su viaje a Moscú, Benjamin se mete de lleno en la discusión teórica del materialismo histórico. Sus textos sobre el cine y la fotografía, Baudelaire, el coleccionista Fuchs y las "Tesis de filosofía de la historia" son, entre otros textos, el testimonio del esfuerzo de Benjamin para consolidar su posicionamiento.

En este sentido, el Prólogo a "La obra de arte..." constituye (junto con las "Tesis de filosofía de la historia", la parte final de su correspondencia con Adorno –desde 1938 hasta su muerte en 1940- y la Introducción a "El origen del drama barroco alemán") uno de los párrafos más explicitamente metodológicos de toda la obra de Benjamin. El concepto de

"identidad" es una de los más poderosas objeciones a las dos concepciones predominantes al interior del materialismo histórico sobre la relación entre base y superestructura: la concepción "economicista" y la concepción "dialéctica".

Desde el punto de vista de Benjamin, no debe despreciarse el valor combativo (contra el capital) de ninguna "experiencia" humana. En una carta a  Adorno de 1938, Benjamin da cuenta de lo que podría definirse como *su metodología: la perspectiva monadológica* en versión antisistémica y materialista:

"La apariencia de facticidad cerrada que impregna la investigación filológica y que hechiza al investigador desaparece en la medida en que el objeto es construido en la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra propia experiencia histórica. De este modo se constituye el objeto como mónada. En la mónada muta en vivo cuanto en estado textual yacía en mítica rigidez."

En "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" Benjamin no hace otra cosa que constituir al cine como mónada. Esto es: lo construye en la perspectiva histórica, tanto pasada (su prehistoria "fotográfica" y de las técnicas de reproducción artística) como futura ("debemos requerir determinados pronósticos" dice en el Prólogo, de la indicación de la vigencia en la superestructura del cambio en las condiciones de producción).

¿Qué puede esperarse del arte entonces "bajo las actuales condiciones de producción"? Puede esperarse que el valor combativo que surge de su análisis materialista, que debe verse expresado en "la formación de exigencias revolucionarias en la política artística", constituyan una condición más entre las que posibilitan la propia abolición del capitalismo. El arte tecnificado y su análisis con herramientas teóricas propias del materialismo histórico, que dejan de lado la concepción romántica e idealista, representacionalista y objetual, de crítica de arte ("los conceptos heredados"), es decir su constitución como mónada, formará consecuentemente esas exigencias revolucionarias. Es sobre ellas que trabaja Benjamin en el remanido y demasiado malinterpretado "Epílogo".

## El "Epílogo"

Los dos últimos enunciados del Epílogo de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" constituyen hoy casi un slogan representativo del texto todo:

"Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte." Se hará un análisis cuidadoso de estos enunciados, que de tanto ser repetidos han perdido su fuerza crítica, con el objeto de que se reapropien de tal fuerza, que le pertenece por derecho propio.

El esteticismo de la política es, gesto fascista, la suma del uso de las masas como objeto estético de las cámaras (pues los movimientos de masas "se exponen más claramente a los aparatos que ante el ojo humano") para anular e impedir las luchas sociales por la validación de derechos que esas mismas masas podrían llevar adelante, y el uso del mecanismo técnico (el cine, las cámaras) para fabricar valores cultuales. Se trata, a fin de cuentas, de la fuerza conservadora del capital: reorientación de las luchas de transformación social hacia la conservación del statu quo y congelamiento en los viejos valores del aura de las innovaciones inherentes al desarrollo técnico en su encuentro con el arte. La guerra imperialista es la summa de este gesto: su transformación en objeto estético por Marinetti y la determinación de sus rasgos atroces "por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo (por el paro laboral y la falta de mercados de consumo)".

Para Benjamin el programa del "arte por el arte" es realizado por el fascista/futurista Marinetti (la guerra como "satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica"). De modo que el fascismo en el arte es la continuación, como en la política y en la economía también, del arte "autónomo"/burgués. No se trata para Benjamin, entonces, de un retorno a ciertos valores de la "autonomía del arte", en la que no cree pues los valores auráticos se habían mantenido vigentes sólo que secularizados y tal vigencia demostraba su dependencia, su heteronomía de los intereses de la "nueva" clase dominante post-Revolución Francesa. Hay una ligazón de clase que une "la autonomía", "el arte por el arte" y el cine fascista y el comercial: la burguesía, cuyo interés, ya en el siglo XX con una expresión crecientemenete decadente, es el sostenimiento (ya imposible) del aura de la mercancía y con ello, de la maximización de sus beneficios comerciales en todos los campos.

Por lo tanto, el "esteticismo de la política" no es otra cosa, en los alcances de una esfera estética ya en franca decadencia, que el sostenimiento del aura de las obras artísticas, sostenimiento que va en contra del "aprovechamiento natural de las fuerzas productivas y el

crecimiento de los medios técnicos" aplicados al arte. El sostenimiento de valores cultuales en el arte (la transformación de las masas en objeto estético, en "espectáculo de sí misma") constituye la urgencia del capital del "aprovechamiento antinatural" del desarrollo técnico, con el objetivo de mantener el orden de la propiedad. La guerra (continuación de la política por otros medios, como suele decirse) y su reproducción a través de las cámaras es el símbolo mayor de esa estetización de la política.

Que el "comunismo le contesta con la politización del arte" no es otra cosa que la realización del programa antiaurático que, desde un perspectiva materialista, proviene del arte tecnificado: la trituración de los valores cultuales, la anulación de la ritualización parasitaria, la transformación radical de la percepción en su paso de la contemplación a la distracción experta. La politización del arte es realizar el programa que en el "Prólogo" Benjamin denominaba "las exigencias revolucionarias de una política artística". Y estas son las exigencias a las que el capital y el fascismo se oponen mediante la "violación de todo un mecanismo" para ponerlo al servicio de "la fabricación de valores cultuales" amenazados por la unión progresiva de arte y técnica. La industria burguesa fabrica valores cultuales en sus obras de arte mercantilizadas. Su crítica no puede provenir solamente de una crítica de tal mercantilización. Sino que debe radicalizarse el proceso de desmoronamiento de los valores auráticos vinculados a la obra de arte, esto es: deben radicalizarse los valores a los que propende su tecnificación. Es la crítica de los valores cultuales afincados en la obra de arte burguesa la que debe ser hecha (y no la mera crítica de la mercantilización que, de todos modos es un "desvío necesario", como decía Brecht). De eso trata, precisamente, la politización del arte. Dialéctica en la cual las masas (las clases revolucionarias) sí podrán luchar por sus derechos reales y por la abolición del orden de la propiedad. Del mismo modo como la técnica cinematográfica dio cuenta de la demanda de las masas de "acercar espacialmente las cosas" contra la lejanía a la que estaba sometida por el culto.

Esto nos confronta con el problema de la percepción en el cine.

## 4. La tesis 15: percepción cinematográfica

El problema de la percepción en las salas de cine es uno de los más debatidos cuando se la confronta con el modelo perceptivo que imponía la obra de arte burguesa (o aurática). Adorno y Horkheimer han dado en su *Dialéctica del Iluminismo* una visión que hoy ya es clásica:

"El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que rerquiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada."

Claro que Adorno y Horkheimer trabajaron con la mirada puesta en el *sistema* de la industria cultural y la mercantilización incontrastable de la esfera del arte en su conjunción con la diversión.

Como se ha visto, la *prioridad* de Benjamin es otra.
La tesis 15 (la última antes del "Epílogo") de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" trata sobre la recepción masiva de obras de arte. En este sentido, Benjamin afirma que "la masa es una matriz" nueva para comprender las nuevas características perceptivas en la esfera artística. Dicho de otra manera: no se pueden comprender los nuevos "comportamientos frente a las obras artísticas" si no se los evalúa desde su carácter masivo. Y Benjamin es consciente que la valoración más extendida del acercamiento de las masas al arte ha sido descalificadora. "Pasatiempo para parias" llama Duhamel al cine. Nada más superficial, dice Benjamin: se trata del lugar común, de la antigua confrontación de los defensores del arte burgués, de la disipación contra el recogimiento. El cine contra el arte. Pero esta confrontación, del mismo modo como se ha visto impidió un análisis específico de la técnica fotográfica y de las transformaciones que proveía a la esfera artística, no sirve para pensar el cine.
Pues bien: Benjamin profundiza la confrontación entre disipación y recogimiento como dos formas perceptivas. El recogimiento adentra al contemplativo en la obra de arte, como en un ritual mágico (ahora secularizado). En cambio, "la masa dispersa sumerge en sí misma a

la obra artística": se trata de la disipación propia de la recepción masiva. Disipación que se verifica de modo patente en la percepción de obras arquitectónicas, que es al arte más permanente desde la Antigüedad. Y no sólo de disipación está hecha la percepción de la arquitectura, se trata también de una percepción colectiva.

De modo que es este tipo de percepción colectiva (no solitaria) y disipada (no contemplativa), el que nos guiará, dice Benjamin, hacia la percepción cinematográfica. En efecto, las obras arquitéctonicas pueden ser percibidas de dos maneras: táctil u ópticamente. Benjamin denomina recepción táctil a la que no está determinada por la atención, sino por la costumbre. Y ésta determina, en la arquitectura, también a la recepción visual. Excepto en los caso excepcionales de observación turística de monumentos históricos, la percepción de las edificaciones constituye "una advertencia ocasional", y no una "atención tensa", concentrada, recogida.

La época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte impone cambios perceptivos que sólo podrán ser resueltos por la "costumbre" "bajo la guía de la recepción táctil". Estos cambios, cuya cabeza de playa es la experiencia de las masas en las ciudades, y que se pueden verificar en "todos los terrenos del arte", requieren entrenamiento. Las masas lo encontrarán en el cine. Este aprendizaje que sólo puede ser masivo, pues el individuo en soledad –más afín con la obra de arte burguesa- no tiene interés en él, es el de la recepción en la dispersión. La masificación ha impuesto una nueva forma perceptiva: la del disperso. Benjamin llega así al problema de la percepción desatenta. En el cine, afirma como lo hacían Adorno y Horkheimer, la actitud del público no incluye la atención, la concentración, el recogimiento. Pero tal caracterización de la recepción no refiere a necesidades de "idiotización" y "no reflexión" de las masas por parte del sistema capitalista, sino a necesidades de entrenamiento que imponen las nuevas formas perceptivas. En las salas de cine es imposible la atención pues ésta es reprimida y anulada por el efecto de shock producido por la sucesión de fotogramas. Del mismo modo que es irrisoria y carente de sentido la pretensión de recogimiento ante las obras arquitectónicas en la vida cotidiana de las masas en las grandes ciudades. No se trata entonces del engaño que acompaña la mercantilización. Se trata de unas masas educadas y entrenadas para las nuevas formas de la experiencia que su propia aparición en la escena de la historia han

provocado. Y no es por supuesto el cine de Hollywood, con sus pretensiones auráticas, el que dará el tono de tal formación.

Esta concepción tan específica de la percepción cinematográfica enfrenta la concepción "sistémica" de Adorno y Horkheimer, que "ven" a las masas como consumidores ávidos de mentiras:

"Si la mayor parte de las radios y los cines callaran, es sumamente probable que los consumidores no sentirían en exceso su falta. Ya el paso de la calle al cine no introduce más en el sueño, y si las instituciones dejasen durante un cierto período de obligar a que se lo usase, el impulso a utilizarlo luego no sería tan fuerte."

De haber leído estas líneas, probablemente Benjamin no hubiera estado en total desacuerdo con la caracterización precedente del cine industrial. Sin embargo podría decir que no es esa su prioridad. Y, como se ha visto, esta priorización es demasiado relevante para el análisis.

El imperialismo de la dialéctica de la mercantilización de la obra de arte y de la noción de "totalidad sistémica" (en ese hegelianismo negativo que reconoce Adorno) en la reflexión de Adorno y Horkheimer, impide cualquier otra conclusión para los problemas de la percepción que no sea la del ya consabido "engaño ideológico", la "idiotización" o la "anulación del pensamiento" que provoca el consumo cinematográfico y que es necesario para el sostenimiento de ese *todo* que es la sociedad capitalista.

Para Benjamin en cambio "el público es un examinador, pero un examinador que se dispersa". Para comprender esta conclusión de la tesis 15 es necesario ir un poco más atrás en el texto.

En la tesis 8, Benjamin trabaja la diferencia entre el actor de cine y el actor de teatro. Mientras éste hace su trabajo frente a la mirada del público, el actor de cine representa frente a la cámara, frente a todo un mecanismo: "La actuación del actor está sometida por tanto a una serie de tests ópticos." Por otra parte, la posibilidad de acomodar su tarea "al público durante la función" le es imposible al actor de cine. En ese sentido, el espectador cinematográfico "se encuentra en la actitud del experto que emite un dictamen sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista." Observa al actor desde el mismo lugar que lo observa la cámara y tal posición le permite, como se ha dicho sobre el

mecanismo técnico, hacer test. “Y no es ésta una actitud a la que puedan someterse valores cultuales.”

Masas expertas examinadoras no (sólo) por el contenido de lo que ven, sino por la posición en la que el cine las coloca. Masas dispersas, no por “idiotas”, sino por las tareas que imponen las nuevas formas perceptivas. Dos características de la percepción cinematográfica que ayudan a comprender la crisis de la autoridad de la obra de arte burguesa. La época de su reproductibilidad técnica es la de la decadencia del culto y del ritual cuasi-religioso que eran el sostén de aquélla. Sostén que el capital machacón y conservador no dejará de propiciar. Benjamin indica un camino de combate de esa machaconería de la decadencia, que todavía hoy sigue en pie.

Las masas testean el trabajo de los actores cinematográficos. A ese punto había llegado el desmoronamiento del aura de la obra de arte. El desmoronamiento de una clase que necesitó Auschwitz y Hollywood para sostener su sobrevivencia, y sostenida está hoy en los dos. Pero la actitud de la burguesía frente a su crisis no puede determinar el camino de su crítica. La crítica “exclusiva” de la mercantilización, a la manera de Adorno y Horkheimer, constituye el corset de la dialéctica de la razón y el arte burgués. Desde esa perspectiva es que la dialéctica del iluminismo termina en una aporía.

Benjamin había priorizado la crítica del arte burgués en sus orígenes falsamente autónomos. El horizonte (utópico?) de unas masas adueñadas de la técnica sólo se podía otear desde una butaca de cine. Desde la mónada infinitesimal: testimonio de la crisis teórica de quienes, para honrar a Hegel, no pudieron dejar de mirar la totalidad, y, en consecuencia, se han visto impedidos, por el corset de una concepción teleológica de la dialéctica, del análisis específico del arte en el siglo XX y de las perspectivas teóricas que tal análisis abría.

# Bibliografía

## 1. Artículos y libros de Walter Benjamin usados como referencia.

"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, ps. 16 a 57.

"Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, ps. 61 a 83.

"Convólvulo Y: La fotografía", traducción de Diego Gerzovich y Valeria Levín para el trabajo interno de la Cátedra Alicia Entel de Teorías y Prácticas de la Comunicación I de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, de "Convolute Y: Photography" en *The Arcades Project*, Belknap/Harvard, Cambridge y Londres, 1999, ps. 671 a 692; y "Konvolut Y: Die Photographie" en *Das Passagen-Werk*, Surkhamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, ps. 825 a 846 (en el volumen 5 de las *Gessammelte Schriften*, editadas por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhaüser)

"Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, ps. 176 a 191.

"Karl Kraus, hombre universal", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, ps. 159 a 188.

"Franz Kafka", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991, ps. 135 a 161.

"Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991, ps. 59 a 74.

"La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967, ps. 77 a 88.

"París, capital del siglo XIX", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1988, ps. 171 a 190.

*El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

*Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987.

*Correspondencia 1928-1940* (con Theodor Adorno), Trotta, Madrid, 1998.

## 2. Artículos y libros de otros autores usados como referencia.

Karl Kraus, *Contra los periodistas y otros contras*, Taurus, Madrid, 1981.

Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo quién eres tú?Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*, Herder, Barcelona, 1999.

Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.

Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad,* Pre-Textos, Valencia, 2003.

Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general I,* Siglo XXI, México, 2001.

Herman Melville, *Bartleby el escribiente* en Deleuze, Agamben, Pardo: *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia, 2001, ps. 9 a 56.

Herman Melville, *Bartleby*, en *The Piazza Tales*, Pengüin Books, 1976.

Jeanne Marie Gagnebin, “El original y el otro” en *Sobre Walter Benjamin. vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, autores varios, Alianza/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, ps. 23 a 36.

Karlheinz Barck, “Escritura/escribir como transgresión: Walter Benjamin y su construcción de historia(s), en *Sobre Walter Benjamin. vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, autores varios, Alianza/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, ps. 173 a 188.

Sergio M. Eisenstein, “Montaje 1938”, en *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1990, ps. 89 a 119.

Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

Giséle Freund, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Jacques Derrida, *Las muertes de Roland Barthes*, Taurus, México, 1999.

Héctor Schmucler, “La pérdida del aura: una nueva pobreza humana”, en *Sobre Walter Benjamin. vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, autores varios, Alianza/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, ps. 237 a 250.

Horacio González, “Benjamin y el fascismo”, en *Sobre Walter Benjamin. vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, autores varios, Alianza/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, ps. 265 a 271.

Alicia Entel, Diego Gerzovich, Víctor Lenarduzzi, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

Paul Valéry, "La conquista de la ubicuidad", en *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, ps. 131 a 134.

Karl Marx, *El capital. Libro primero. El proceso de producción del capital,* Siglo XXI, México, 1987.

José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, crativecommons.org, 2003.

José Luis Brea, "Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica", aleph-arts.org, 2000.

## 3. Libros de fotografía usados como referencia

Nadar, *Photographies*, Booking International, París, 1994.

Eugéne Atget, *Atget's Paris*, Thames and Hudson, London, 1993.

Eugéne Atget, *Atget's Paris*, Taschen, Köln, 2001.

August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts.Studienband*, Schirmer/Mosel, München, 2001.

Karl Blossfeldt, *Arbeitscollagen*, Schirmer/Mosel, München, 2000.

Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Imágenes de su vida*, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.